



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología Hispánica



TESIS DOCTORAL

**DOS LEYENDAS TRADICIONALES DE JOSÉ ZORRILLA:
EL CAPITÁN MONTOYA Y *MARGARITA LA TORNERA*.
PUNTOS DE CONEXIÓN ENTRE AMBAS, RELACIÓN CON EL
LEGENDARIO Y CON EL DRAMA *DON JUAN TENORIO*,
ESTUDIO DE SUS FUENTES, MENCIÓN DE VARIANTES,
ANÁLISIS FINAL DE LAS DOS COMPOSICIONES.**

DAVID GARCÍA CADENAS
CURSO 2005/2006

Director de esta tesis: don
Julio Rodríguez Puértolas,
Catedrático de Literatura.

- **ÍNDICE**

Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*.

ÍNDICE

1. <u>INTRODUCCIÓN. RELACIÓN CON EL LEGENDARIO.</u>	
pp. 13-70	
- 1.1. INTRODUCCIÓN.	pp. 14-31
- 1.2. LA POESÍA LEGENDARIA DE ZORRILLA.	pp. 31-70
- 1.2.1. <i>LOS OCHO TOMOS DE <u>POESÍAS</u>.</i>	p. 32
- 1.2.2. <i><u>LOS CANTOS DEL TROVADOR.</u></i>	p. 41
- 1.2.3. <i><u>VIGILIAS DEL ESTÍO.</u></i>	p. 45
- 1.2.4. <i><u>RECUERDOS Y FANTASÍAS.</u></i>	p. 47
- 1.2.5. <i><u>LA AZUCENA SILVESTRE.</u></i>	p. 50
- 1.2.6. <i><u>EL DESAFÍO DEL DIABLO Y</u> <u>UN TESTIGO DE BRONCE.</u></i>	p. 51
- 1.2.7. <i>OBRAS EN COLABORACIÓN CON</i> <i>GARCÍA DE QUEVEDO.</i>	p. 53
- 1.2.8. <i>ESTANCIA EUROPEA: CREACIONES</i> <i>MENORES.</i>	p. 54
- 1.2.9. <i><u>GRANADA.</u> POEMA ORIENTAL.</i>	p. 56
- 1.2.10. <i>OBRAS DURANTE SU ESTANCIA EN</i> <i>AMÉRICA.</i>	p. 59

- 1.2.11. *REGRESO A ESPAÑA. OBRAS DEL AÑO 1867.* p. 63
- 1.2.12. *ECO DE LAS MONTAÑAS.* p. 64
- 1.2.13. *LA LEYENDA DEL CID.* p. 66
- 1.2.14. *EL CANTAR DEL ROMERO.* p. 68
- 1.2.15. *RESTO DE SU OBRA. PRODUCCIÓN ÚLTIMA.* p. 69

2. RASGOS GENERALES DE LAS LEYENDAS DE ZORRILLA. **pp. 71-133**

- **2.1. MODELO DESCRIPTIVO.** pp. 72-90
 - 2.1.1. *PARA MOMENTOS NOCTURNOS DE INTIMIDACIÓN.* p. 72
 - 2.1.2. *PARA LA LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA.* p. 80
 - 2.1.3. *PARA MOMENTOS DE TRANQUILIDAD.* p. 86
- **2.2. FÓRMULAS DE TIEMPO.** pp. 91-103
- **2.3. INTERVENCIONES DEL NARRADOR.** pp. 103-121
 - 2.3.1. *OMNISCIENTE.* p. 104
 - 2.3.2. *INCAPACIDAD.* p. 108
 - 2.3.3. *LA TRADICIÓN.* p. 111
 - 2.3.4. *VEROSIMILITUD.* p. 115
 - 2.3.5. *OPINIÓN SOBRE LOS PERSONAJES.* p. 118

- 2.4. PERSONAJES.	pp. 121-128
- 2.4.1. PERSONAJES MASCULINOS.	p. 121
- 2.4.2. PERSONAJES FEMENINOS.	p. 125
- 2.5. ESTRUCTURA DE LAS LEYENDAS.	pp. 128-130
- 2.6. POLIMETRÍA.	pp. 130-133
3. <u>ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS DOS LEYENDAS TRADICIONALES: EL CAPITÁN MONTOYA Y MARGARITA LA TORNERA. RELACIONES.</u>	pp. 135-287
- 3.1. TRAYECTORIA POÉTICA DE ZORRILLA. UBICACIÓN DE LAS DOS LEYENDAS EN RELACIÓN AL RESTO DE SU OBRA.	pp. 137-156
- 3.1.1. LA ÉPOCA DORADA (1837-1849).	pp. 137-146
- 3.1.1.1. José Zorrilla Caballero.	p. 140
- 3.1.1.2. Romanticismo en estado puro.	p. 145
- 3.1.2. EL ZORRILLA POSTERIOR: EXILIO Y REGRESO A ESPAÑA.	pp. 147- 156
- 3.1.2.1. Poeta desubicado.	p. 152
- 3.2. LAS DOS LEYENDAS. ARGUMENTO Y DATOS DE PUBLICACIÓN.	pp. 156-184
- 3.2.1. EL CAPITÁN MONTOYA.	pp. 157-167
- 3.2.1.1. Publicación.	p. 157
- 3.2.1.2. Resumen.	p. 159
- 3.2.2. MARGARITA LA TORNERA.	pp. 167-184
- 3.2.2.1. Publicación.	p. 167
- 3.2.2.2. Resumen.	p. 171

- 3.3. CONEXIONES ENTRE LAS DOS LEYENDAS. pp. 184-287

- 3.3.1. *RESPECTO A LA TRAMA.* pp. 184-202
 - 3.3.1.1. *El triángulo amoroso.* p. 184
 - 3.3.1.2. *La fuga y el hecho maravilloso.* p. 186
 - 3.3.1.3. *El aviso.* p. 188
 - 3.3.1.4. *El perdón.* p. 194
 - 3.3.1.5. *Sucesión de narradores.* p. 199
- 3.3.2. *RESPECTO A LOS PERSONAJES.* pp. 202-269
 - 3.3.2.1. *El tipo del donjuán.* p. 203
 - 3.3.2.2. *La monja seducida.* p. 241
- 3.3.3. *LA PRESENCIA DE AMBAS LEYENDAS EN EL DRAMA DON JUAN TENORIO.* pp. 269-287
 - 3.3.3.1. *El embrión de Don Juan Tenorio.* p. 269

**4. LEYENDA DEL CABALLERO QUE ASISTE A SU PROPIO ENTIERRO
TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES AL POEMA DE EL CAPITÁN
MONTOYA. OTROS ESCRITOS DE ZORRILLA RELACIONADOS CON
ESTE EPISODIO.
pp. 289-380**

- **4.1. TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES A LA LEYENDA DE ZORRILLA. pp. 291-369**
 - 4.1.1. *JARDÍN DE FLORES CURIOSAS.* p. 291
 - 4.1.2. *ADAPTACIÓN EN VERSO DE CRISTÓBAL BRAVO.* p. 299
 - 4.1.3. *EL VASO DE ELECCIÓN, SAN PABLO.* p. 301
 - 4.1.4. *EL NIÑO DIABLO.* p. 308
 - 4.1.5. *SOLEDADES DE LA VIDA Y DESENGAÑOS DEL MUNDO.* p. 319

- 4.1.6. *DOS ROMANCES ANÓNIMOS SOBRE LISARDO.* p. 328
 - 4.1.7. *UN PARÉNTESIS: INFLUENCIA EN EL PERSONAJE MIGUEL DE MAÑARA.* p. 336
 - 4.1.8. *LUZ DE LA FE Y DE LA LEY.* p. 344
 - 4.1.9. *ROMANCE ANÓNIMO.* p. 348
 - 4.1.10. *EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA.* p. 356
 - 4.1.11. *EL CAPITÁN MONTOYA.* p. 367
 - **4.2. OTROS ESCRITOS DE ZORRILLA RELACIONADOS CON ESTE EPISODIO.** pp. 369-380
 - 4.2.1. *DON JUAN TENORIO.* p. 369
 - 4.2.2. *LA LEYENDA DE AL-HAMAR.* p. 374
 - 4.2.3. *ROMANCE, POESÍAS I.* p. 375
- 5. LEYENDA DE LA MONJA QUE HUYE DEL CONVENTO Y ES REEMPLAZADA EN SU FIGURA Y FUNCIONES POR LA VIRGEN MARÍA: TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES AL POEMA DE MARGARITA LA TORNERA. OBRAS POSTERIORES INSPIRADAS DIRECTAMENTE EN LA COMPOSICIÓN DE ZORRILLA.**
pp. 383-498
- **5.0. INTRODUCCIÓN.** pp. 384-391
 - **5.1. TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES A LA LEYENDA DE ZORRILLA.** pp. 391-464
 - 5.1.1. *CANTIGAS DE SANTA MARÍA.* p. 391
 - 5.1.2. *MIRACLE E EXIMPLE MOLT MARAVELLOS QUE LA VERGE MARIA...* p. 397

- 5.1.3. PRIMERA PARTE DE LA CORÓNICA DE LA ORDEN DEL CÍSTER. p. 398
- 5.1.4. LA BUENA GUARDA. p. 401
- 5.1.5. LA ABADESA DEL CIELO. p. 417
- 5.1.6. LOS FELICES AMANTES. p. 427
- 5.1.7. HOMILIAE CATHOLICAE DE SACRIS ARCANIS DEIPARAE EI IOSEPHI. p. 441
- 5.1.8. SÓLO EN DIOS LA CONFIANZA. p. 442
- 5.1.9. EL GRAN HIJO DE DAVID MÁS PERSEGUIDO. p. 451
- 5.1.10. SOR BEATRIZ. p. 458
- 5.1.11. MARGARITA LA TORNERA. p. 461
- **5.2. OBRAS POSTERIORES DIRECTAMENTE INSPIRADAS EN MARGARITA LA TORNERA DE ZORRILLA.** pp. 464-498
 - 5.2.1. MARGARITA LA TORNERA: LEYENDA LÍRICA EN TRES ACTOS Y OCHO CUADROS. p. 465
 - 5.2.2. SOR ANGÉLICA. p. 482
- 6. VARIANTES DE LAS DOS LEYENDAS.** pp. 499-514
 - **6.1. DIVERSAS VERSIONES DE LA CONTEMPLACIÓN DEL ENTIERRO PROPIO.** pp. 500-507
 - 6.1.1. EL GOLPE EN VAGO. p. 500

- 6.1.2. MUÉRETE ¡Y VERÁS!. p. 501
- 6.1.3. GUÍA DE MADRID: LA CALLE DEL BONETILLO. p. 504
- 6.1.4. *EN EL CINE*. p. 505

- **6.2. DIVERSAS VERSIONES DE LA MONJA HUIDA DEL CONVENTO QUE ES SUPLANTADA POR LA VIRGEN.** pp. 507-514
 - 6.2.1. *CANTIGA LV*. p. 507
 - 6.2.2. *CANTIGA CCLXXXV*. p. 510
 - 6.2.3. *CANTIGA LIX*. p. 511
 - 6.2.4. *JOSÉ MARÍA COSSÍO Y EL ROMANCE DE CAMPO DE EBRO*. p. 512
 - 6.2.5. *OTRAS SUSTITUCIONES MARIANAS*. p. 513.

- 7. ESTUDIO DETALLADO DE CADA UNO DE LOS APARTADOS DE LA LEYENDA EL CAPITÁN MONTOYA.** pp. 515-604
 - **7.1. INTERPRETACIÓN POR APARTADOS.** pp. 517-604
 - 7.1.1. *APARTADO I*. p. 517
 - 7.1.2. *APARTADO II*. p. 531
 - 7.1.3. *APARTADO III*. p. 538
 - 7.1.4. *APARTADO IV*. p. 541
 - 7.1.5. *APARTADO V*. p. 547
 - 7.1.6. *APARTADO VI*. p. 553

- 7.1.7. *APARTADO VII.* p. 560
- 7.1.8. *APARTADO VIII.* p. 569
- 7.1.9. *APARTADO IX.* p. 587
- 7.1.10. *APARTADO X.* p. 594

8. ESTUDIO DETALLADO DE CADA UNO DE LOS APARTADOS DE LA LEYENDA MARGARITA LA TORNERA.
pp. 605-708

- **8.1. INTERPRETACIÓN POR APARTADOS. pp. 607-708**
 - 8.1.1. *APARTADO I.* p. 607
 - 8.1.2. *APARTADO II.* p. 626
 - 8.1.3. *APARTADO III.* p. 635
 - 8.1.4. *APARTADO IV.* p. 643
 - 8.1.5. *APARTADO V.* p. 645
 - 8.1.6. *APARTADO VI.* p. 653
 - 8.1.7. *APARTADO VII.* p. 660
 - 8.1.8. *APARTADO VIII.* p. 667
 - 8.1.9. *APARTADO IX.* p. 672
 - 8.1.10. *APÉNDICE I.* p. 682
 - 8.1.11. *APÉNDICE II.* p. 687
 - 8.1.12. *APÉNDICE III.* p. 690
 - 8.1.13. *APÉNDICE IV.* p. 701

9. EPÍLOGO.
pp. 709-714

10. BIBLIOGRAFÍA.
pp. 715-733

1. INTRODUCCIÓN. RELACIÓN CON EL LEGENDARIO.

1. **INTRODUCCIÓN. RELACIÓN CON EL LEGENDARIO.**

1.1. INTRODUCCIÓN.

En 1884, convenido con la Sociedad de Crédito Intelectual, comenzó Zorrilla a publicar por entregas sus *Obras completas*. Como resultado de esta magna empresa apareció el siguiente volumen: *Obras completas de don José Zorrilla. Corregidas y anotadas por su autor. Edición monumental y única auténtica que contiene muchas producciones inéditas, además de cuantas han visto la luz hasta el día, ilustradas con profusión de grabados por los mejores artistas españoles*. Tomo primero. Barcelona. Sociedad de Crédito Intelectual. Esta nueva edición de sus obras, cuidada al máximo detalle y con todo lujo de grabados (a cargo de Castelucho, Foix, Gómez Soler, Llimona, Moliné, Roca, y Ross), y que está dedicada al Ayuntamiento de Valladolid, se encuentra encabezada por un breve prefacio escrito por el mismo Zorrilla bajo el epígrafe *Cuatro palabras*, en el cual expone el deseo de reunir bajo la nueva colección toda su producción:

no faltará nada que haya salido de mi pluma: ni los artículos diseminados por los periódicos, ni los pensamientos escritos por compromiso en los Álbum. [...] llevará su nota de recuerdo lo que no haya podido tornar a haber a las manos.¹

¹ *Cuatro palabras*, tomado de *Obras Completas*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, tomo II, p. 2.193. Todas las citas de textos de Zorrilla corresponden a esta edición, preparada por Narciso Alonso Cortés.

Sin embargo de este ambicioso proyecto sólo fue publicado el tomo primero. Especialmente interesante para nuestro cometido es el afecto que en el prefacio demuestra por sus leyendas. Dentro de su extensa obra es esta sección legendaria aquello de lo que se siente más orgulloso:

y comienzo por mi legendario completo, porque mis leyendas son las únicas obras mías que me dan derecho a una modesta pero legítima reputación, si no a la exagerada que por *Margarita la tornera*, *El capitán Montoya* y otras me han acordado la benevolencia del pueblo español y el empleo de mis amigos.²

En las notas escritas por Zorrilla que precedían a las trece leyendas publicadas en ese único tomo de la edición de 1884 –las cuales habían sido ya previamente editadas por Baudry en París–³ y cuyo interés es especialmente importante, escribía las siguientes palabras prologando la leyenda *A buen juez, mejor testigo*:

Tengo, sin embargo, la debilidad de creer que no me deshonra; y de ella (*A buen juez, mejor testigo*) y de la de *El capitán Montoya* y de la de *Margarita la tornera* saben algo de memoria cuantos aquella época de mi tiempo viejo recuerdan.⁴

Muy parecidas son las palabras que utiliza en sus *Recuerdos del tiempo viejo*:

casi todas mis producciones literarias son muy medianas, y producidas bajo malos principios y en desfavorables condiciones: que solo el acto tercero de *El Zapatero y el Rey*, y los dos primeros de *Traidor, inconfeso y mártir*, me dan derecho a tener pretensiones de autor dramático, y que mi *Capitán Montoya*, mi *Cristo de la Vega*

² *Loc. cit.*

³ En 1847 el editor Baudry de París publicó en dos tomos las *Obras poéticas y dramáticas de D. José Zorrilla*, Librería Europea (Colección de los Mejores Autores Españoles, XL); en ellos se recogía las leyendas y poesías líricas, así como sus obras dramáticas. Posteriormente, en 1852, esta edición de Baudry aumentaría con un tercer tomo, donde tenían cabida las obras compuestas por el poeta a partir de 1847. Zorrilla dirigió personalmente esta edición de París.

⁴ Nota a *A buen juez, mejor testigo*, en *OC*, I, p. 2.196.

y mi *Margarita la tornera* me le dan positivo a creerme poeta descriptivo y legendario.⁵

Estos comentarios cobran, además, mayor importancia en un autor como es Zorrilla que no se prodigaba en halagos. Todo lo contrario; criticó duramente su obra en numerosos escritos. Definíase en el poema *Nosce te ipsum* (1878), tras años de gloria y fama, como:

yo soy el escritor de menos ciencia,
el ingenio español menos profundo,
el versificador más sin conciencia:⁶

Son muy abundantes los juicios negativos que su propia obra le inspiraban. En el capítulo *Cuatro palabras sobre mi Don Juan Tenorio* dentro de la obra *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) reprende duramente su drama. En estas mismas memorias nos cuenta que escribió *El puñal del godo* (1843), en un día, presionado por una apuesta, y *El caballo del rey Don Sancho* (1843), con el único aliciente de impactar al público con la salida en escena de un caballo:

Por más que fuera poco halagüeña para mi amor propio la chusca observación de aquellos manolos, el de montar tan hermosa bestia me hizo dar en la vanidad de lucirla sobre la escena, y ocurrírseme la idea de escribir para ello mi comedia..⁷

Pero el estilete de peor saña fue el que clavó sobre su drama *Los dos virreyes* (1842):

Este drama está ya olvidado del público de Madrid, y apenas sí se representa alguna vez en provincias, afortunadamente para mi honra. De él se ocupó la crítica muy somera aunque muy agriamente, y tuvo

⁵ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *QC*, II, p.1.872. Se publicaron los *Recuerdos del tiempo viejo* en *Los Lunes de El imparcial*, a partir del 6 de octubre de 1879. Luego los coleccionó y publicó en tres volúmenes, con el mismo título, tomo I en 1880, y tomos II y III en 1882.

⁶ *Nosce te ipsum*, en *QC*, II, p. 630.

⁷ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *QC*, II, p. 1.767.

razón: es la más miserable rapsodia representada en el teatro moderno.⁸

Respecto a su lírica afirma:

flor sin aroma, frasco sin esencia,
de sentido y de lógica vacía
no es tal vez más que un son mi poesía.⁹

Incluso algunas de sus leyendas también salen mal paradas. En la nota que antepuso en 1884 a *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* dice:

En uno de estos apuros de tiempo [...] tropecé con el cuento de la cabeza, y sin más premeditación ni estudio y calculando que el número de versos en que podía desarrollar tal asunto llegaría al que para tal día necesitaba, empecé a escribir suponiéndolo todo, nombres, época, lugar, situación y forma, según iba saliendo de mi pluma, sin detenerme a corregir ni a determinar nada: mi único afán era sin duda contar los versos [...] de donde resultó que esta leyenda *Para verdades el tiempo*, por ser la primera, es la peor de todas las por mí escritas¹⁰

Pero, fuera de toda duda, Zorrilla se muestra satisfecho por algunas de sus leyendas, y son *Margarita la tornera* y *El capitán Montoya* especialmente, aquellas que con relativa frecuencia son alabadas por su autor (como ya hemos expuesto en algunos ejemplos). En la nota a *El capitán Montoya* (1840), de la edición de 1884 escribirá lo siguiente:

Es esta leyenda (*El capitán Montoya*) la que dio más rápido impulso a mi reputación de narrador legendario [...] y la que, fuera de *Margarita la tornera*, fue mejor aceptada y más dineros produjo a todos, menos a su autor.

⁸ *Ibidem*, p. 1.780.

⁹ *Nosce te ipsum*, en *OC*, II, p. 630.

¹⁰ Nota a *Para verdades el tiempo*..., en *OC*, I, p. 2.195.

Es motivo de orgullo para él que con esta leyenda los románticos de entonces le ovacionaran, así como que, gracias a ella, personajes del mundo de la literatura neoclásica como Lista y Nicasio Gallego le «habían comenzado a tener respeto».¹¹ Excelentes palabras emplea al referirse a *Margarita la tornera*, (1840). En la nota que encabeza la leyenda de las *Obras completas* introduce este revelador comentario:

es la única obra por la cual conservaría el cariño con que la escribí, si yo pudiera tenérselo a ninguna de mis obras, que estimo tan en poco, que ni las he tenido nunca en mi librería, ni me he vuelto a acordar de ellas hasta ahora que tengo por fuerza que revisarlas para corregir sus pruebas.¹²

Con la siguiente frase, que forma parte de la anotación previa que acompaña en las *Obras Completas* de 1884 a la primera leyenda *A buen juez, mejor testigo*, introduce Zorrilla una anécdota donde –debido a una conversación con Salustiano Olózaga– concibe la idea de crear un legendario de asuntos tomados de la tradición popular:

Lo que nadie sabe, es el origen y la razón que para brotar de mi fantasía tuvieron ésta y mis demás leyendas tradicionales o religiosas.¹³

Hasta entonces, si bien había escrito algunas leyendas, no tenía forjado en su mente un proyecto temático que fuese un repertorio de «leyendas tradicionales o religiosas». En esta nota nos relata Zorrilla la costumbre que tenía hacia 1838 de almorzar todos los jueves con Salustiano Olózaga. En uno de aquellos encuentros le comentó el ministro:

Tengo yo una idea para hacer de V. el poeta más popular y tal vez el más rico de España. [...]Yo tengo a mi disposición los archivos de todos los juzgados y tribunales, y a la fe de V. todas las causas de los estafadores, ladrones, bandoleros y contrabandistas célebres del reino.

¹¹ Nota a *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 2.202.

¹² Nota a *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 2.209.

¹³ Nota a *A buen juez, mejor testigo*, *QC*, I, p. 2.196.

La idea consistía en que Zorrilla utilizase toda esa documentación del bandidaje español –acerca de Apolinario, el Tempranillo, Luis Candelas, entre otros– cuyos archivos tenía a su disposición para que el poeta hiciese un romancero popular recreando sus vidas y celebrando sus *hazañas*:

en lugar de esas detestables coplas y bárbaros romances, con los cuales celebran sus hechos y los propalan por medio de los ciegos, famélicos poetastros a quienes tales obras no sacarán jamás del olvido, ni daránles más que pan para no morir de hambre.

Pero Zorrilla rechaza la oferta de Olózaga:

yo no tiraré nunca mis versos a la calle por ambición de popularidad ni de dinero (...) Yo pienso dar otro campo a mis romances en el de la tradición histórica y religiosa.

Sin embargo, y a pesar de la negativa, la iniciativa de Olózaga le inspira al poeta la idea de reunir aquellos poemas narrativos esporádicos en un proyecto compacto, una colección de leyendas tradicionales. La gestación en su cabeza de este nuevo plan creativo fue inmediato, y la primera leyenda será *A buen juez, mejor testigo* (1838):

Y no hablamos de ello y comencé yo mi Legendario como hoy este libro por la leyenda del Cristo de la Vega en Toledo.

Efectivamente, según afirma Zorrilla, el legendario se inicia con la tradición toledana del Cristo de la Vega, sin embargo no debe entenderse de sus palabras que fue la primera leyenda que escribió, sino que fue la inaugural, es decir la primera que creó una vez hubo sido pensada la idea del legendario tradicional brotada tras la propuesta de Olózaga. En otra nota añadida para el volumen de las *Obras Completas* de 1884, aquella que precedía a *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838), Zorrilla fue más explícito y aclaró cualquier tipo de duda:

He dicho en la nota de *A buen juez, mejor testigo*, que comencé mi legendario por aquella tradición y a consecuencia de mi conversación con Olózaga; mas de las últimas palabras de aquella nota no se deduce que aquella leyenda sea la primera que escribí, sino la primera con que comencé mi legendario; la idea del cual no me había ocurrido hasta que a Olózaga le ocurrió la del romancero popular que me proponía.¹⁴

Y explica que, si bien erró aquél en el tema conforme a sus inquietudes creativas, sin embargo fue el primero que advirtió sus dotes de poeta narrativo:

pero Olózaga me lo proponía, porque más perspicaz que yo había comprendido, por dos narraciones de este género que yo inconscientemente llevaba escritas (que eran *Príncipe y rey* y *Para verdades el tiempo*), que había en mí algo de que hacer un poeta narrador.¹⁵

Príncipe y rey, romance histórico, fue publicado en *Poesías VI*, en 1839, un año después que publicara la supuesta leyenda inicial del legendario que fue *A buen juez, mejor testigo*, contenida en *Poesías II* (1838), junto a *Para verdades el tiempo* y *para justicias Dios*. Se deduce, por tanto, que la hubo escrito tiempo antes de ser publicada. De la misma manera debía tener escritas algunas más de esas dos leyendas que leyó Olózaga, entre ellas *Elvira*, incluida en *Poesías I* (1837) que quizás por su brevedad no la considera tal¹⁶, o *La sorpresa de Zahara. Romance de 1481*, que también forma parte de *Poesías II*.

Zorrilla consideraba parte de su legendario las colecciones de poemas narrativos que se identificaban y relacionaban con las formas literarias españolas más tradicionales. Es decir, sus leyendas retomaban las tradiciones populares religiosas e históricas presentes secularmente en la memoria colectiva, recogidas en el romancero, la poesía épica, las colecciones de milagros marianos, las supersticiones, y en definitiva la creencia tradicional.

Son muchos los fragmentos de su obra en los que el poeta da ciertas claves para entender la temática que integra su particular legendario. En la carta

¹⁴ Nota a *Para verdades el tiempo*..., en *OC*, I, p. 2.194.

¹⁵ *loc. cit.*

¹⁶ Ricardo Navas Ruiz, *La poesía de José Zorrilla*, Gredos, Madrid, 1995, p. 66.

que envió Zorrilla a Leopoldo Augusto de Cueto fechada el 23-VI-1875, el poeta dice lo siguiente:

Me doy al Legendario Español, regeneración, a mi entender necesaria,
de nuestro tosco romancero y tal vez, nuestra epopeya nacional.¹⁷

En la misma conversación con Salustiano Olózaga citada en la nota que antecede *A buen juez, mejor testigo*, comenta:

Yo pienso dar otro campo a mis romances en el de la tradición histórica y religiosa [...] Voy a hacer volver los ojos a los días de su niñez a todos mis lectores [...] Mi poesía será la de la esperanza en el porvenir por las memorias del pasado.¹⁸

En la obra *Granada. Poema oriental* (1852), Zorrilla incluye un interesante poema inicial a manera de confesión poética titulado *Fantasía* que antecede a toda la obra, incluido el prólogo en prosa *Cuatro palabras del autor*. En este poema se presenta el propio poeta como un cantor del pasado:

de la pasada edad levanto el velo,
en sus viejos alcázares habito,
el sueño de sus héroes desvelo,
sus caballeros a la lid concito¹⁹

Se considera un sirviente de la tradición, mostrando sin ambigüedad los caminos por los que transita su poesía narrativa:

En aquellas fantásticas regiones
el tesoro riquísimo se encierra
de aquellas misteriosas tradiciones

¹⁷ *Cartas inéditas de José Zorrilla en la Biblioteca March de Palma de Mallorca*, ed. de Juan March Cencillo, *Fonter rerum Balearicum*, 1977. Esta cita la he recogido del artículo de L. Romero Tobar, *Zorrilla el imaginario de la tradición*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 165-184.

¹⁸ *Nota a A buen juez, mejor testigo*, en *QC*, I, p. 2.197.

¹⁹ *Granada*, en *QC*, I, p. 1.134. Es parcialmente reproducción de la epístola a Rafael de Guardamano (1847).

que la historia veraz de sí destierra,
mas que de sus recónditos rincones
tenaz la poesía desentierra,
y que, al amparo de la fe y del arte,
forman en su región un mundo aparte.²⁰

Utilizando el simbolismo de la mariposa, a la que se relaciona un canto estéril y viciado, en contraste con el de la abeja, identificándose este último con un canto de fe y religión, Zorrilla nos muestra su proyecto poético de cantar a Dios y a la patria, analizando el giro dado en su obra desde la mariposa a la abeja. Asevera los valores religiosos y nacionales de su poesía:

¡Ay del poeta que su fe no canta
y la gloria del pueblo en que ha nacido,
enronqueciendo en vano su garganta
mariposa y no abeja! Tal ha sido
la causa que, tenaz, de esta obra mía
en el asiduo afán me ha sostenido.
Cambia con mi razón mi poesía
y a la luz de la fe recapacito
que he sido mariposa hasta este día.
[...]
Y he aquí porque cuando hoy mi voz levanto,
cristiano y español, con fe y sin miedo,
canto mi religión, mi patria canto.
Con mi destino cumplo como puedo;
y si sucumbo por llenarle, en suma
con Dios en paz y con mi patria quedo.²¹

Con excepción de unas pocas composiciones, Zorrilla será el cantor de la tradición y el pasado. Esas dos mismas palabras serán empleadas en sus memorias *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) dirigiéndose a su padre. El poeta explicará al exsuperintendente que su obra es fruto de un deseo insistente de alagarle, comentando:

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Ibidem*, p. 1.141. Navas Ruiz en su estudio *La poesía de José Zorrilla*, Gredos, Madrid, 1995, p. 112 identifica este poema con Ruben Darío y afirma que «anticipa en el tono y el contenido el “Yo soy aquél que ayer no más decía”».

Yo he hecho milagros por V. [...] He hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias; he dado casi un impulso reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado²²

La primera edición de *Poesías* (1837) estaba prologada por su amigo Nicomedes Pastor Díaz. Las palabras que utiliza este segundo poeta en el prólogo vuelven a retratar el carácter tradicional de la poesía narrativa de Zorrilla:

Empero su musa, antes de lanzarle en las profundidades de lo futuro, quiso anudar en su espíritu la cadena de las tradiciones, sin las que no hay sociedad ni poesía, y llevarle a recorrer primero los venerables restos de lo pasado. Su imaginación debía encontrar todavía en ellos una sociedad homogénea y compacta de religión y de virtud, de grandeza y de gloria, de riqueza y sentimiento, y su pluma no pudo menos de hacer contrastar lo que hay de mezquino, glacial y ridículo en la época actual con lo que tienen de magnífico, solemne y sublime los recuerdos de los tiempos caballerescos y religiosos.²³

A Zorrilla, como explica Pastor Díaz, le atraía más el pasado que el presente, y su nostalgia de aquellos tiempos imbuidos de religión, de nobleza y altos ideales era mucho más sugestivo que la España decadente, materialista e incrédula en la que le había tocado vivir. El poeta se lo confesó a su amigo Fernando de la Vera en la *Epístola* –escrita en verso, en 1855– que lleva su nombre:

Ese mundo es el mismo en todas partes:
es la historia del frac y la corbata:
[...]
lujo, comodidad, vida barata
para todos, progreso, ciencias, luces..
[...]

Después de estos principios retumbantes
de bailes y esplendentes regocijos,

²² *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 1.829.

²³ *Prólogo de Pastor Díaz a Poesías*, I, en *OC*, I, p. 21.

en que se han prodigado los brillantes,
cortesanos saludos y prolijos
codazos, queda todo como antes:
ni tiene el pobre pan para sus hijos,
ni, a pesar de la gran beneficencia,
sale el pueblo infeliz de la indigencia.

No busca en ese mundo barnizado
su inspiración la noble poesía;²⁴

La *Introducción* de los *Cantos del trovador* (1840) –que posteriormente trasladará, como encabezamiento de todas las leyendas del volumen, a la edición de sus *Obras Completas* de 1884– sirve de hermoso ejemplo para ilustrar el espíritu de su poesía. En octavas reales muéstrase un canto de consuelo que nos evadirá de la mezquindad y el hastío reinante:

Venid, yo no hollaré con mis cantares
del pueblo en que he nacido la creencia:
respetaré su ley y sus altares:
en su desgracia a par que en su opulencia
celebraré su fuerza o sus azares,
y fiel ministro de la gaya ciencia
levantaré mi voz consoladora
sobre las ruinas en que España llora.²⁵

Como escribe Salvador García Castañeda en su edición sobre las *Leyendas* (2000), Zorrilla utilizaba indistintamente los nombres de “leyenda”, “tradición” y “cuento” para subtitular algunos poemas narrativos.²⁶ Incluso uno de ellos, *Las píldoras de Salomón* (1840) poseía el doble subtítulo *Leyenda sexta. Cuento*. De análogo modo en el poema cuyo título es *Una repetición de Losada. Cuento fantástico* (1859). Para referirse Zorrilla a ella utiliza repetidamente el concepto “leyenda”²⁷. Lo hace en dos ocasiones; ya en el mismo poema dice:

²⁴ *Epístola al Sr D. Fernando de la Vera...*, en *QC*, I, p. 1.115.

²⁵ *Cantos del trovador*, en *QC*, I, p. 494.

²⁶ José Zorrilla, *Leyendas*, edición de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 2000, p. 17.

²⁷ Datos tomados de Russel P. Sebold, *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino, Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 203-218.

Mas la murmuración no sabe nada:
quien dice la verdad es mi leyenda²⁸

Y años más tarde en *Hojas traspapeladas de los Recuerdos del tiempo viejo*, (1882) afirma: «escribí en América una leyenda que se titula *Una repetición de Losada*».²⁹

La misma identificación de términos se produce entre “leyenda” y “tradición”, si bien este último concepto Zorrilla lo utiliza relacionado sobre todo con las supersticiones, con las leyendas religiosas (que luego trataremos en la correspondiente clasificación). De este modo subtitula como “tradición”, por ejemplo, *Margarita la tornera* ; *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* y *A buen juez, mejor testigo* entre otras.

Sí que el poeta establecía, no obstante, una diferencia entre estos subtítulos mencionados –leyenda, tradición y cuento– que no tenían una destacable oposición entre sí, y el término “romance” que también recogía en algunos de sus poemas. Russel P. Sebold intenta explicar en el artículo *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino* dónde se encuentra la diferencia entre los poemas que llama “romance” y aquellos otros que denomina “leyendas”:

A los ya mencionados poemas no fantásticos suele llamarlos *romances*, aunque se caractericen por la mayor variedad de metro, rima y estrofa, lo cual revela que ha recogido la acepción medieval de *romance* restituida en el siglo XVIII, según la que esta voz significaba una narración ficticia extensa en verso o prosa [...] El término *leyenda*, al contrario, lo reserva nuestro poeta para esas composiciones en las que se exhibe a la admiración del lector algún singular portento.³⁰

Así pues, para Zorrilla los “romances” no son poemas fantásticos. En cambio las “leyendas” son composiciones que tratan de hechos maravillosos, en cuyo final es frecuente que se introduzca una solución portentosa a manera de *Deus ex machina*, es decir, un suceso sobrenatural que irrumpe de manera inesperada y pasmosa. Las “leyendas” participan de todas las técnicas características de los “romances”, pero, precisamente,

²⁸ *Una repetición de Losada*, en *OC*, I, p. 1.597.

²⁹ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 2.023.

³⁰ Russel P. Sebold, *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Universidad de Valladolid, 1993, pp. 203-218.

estos últimos no participan del carácter prodigioso de los desenlaces de aquéllas. De este modo serían “leyendas” *Margarita la tornera*, *El capitán Montoya*, *La azucena silvestre*, *A buen juez, mejor testigo*, *El cantar del romero*, *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos*, *El desafío del diablo*, *Un testigo de bronce*, *Leyenda de Al-Hamar*... y una gran parte de la producción narrativa de Zorrilla.

No obstante, y a pesar de esta diferenciación establecida por Russel P. Sebold, en las ediciones siempre se han mezclado indiscriminadamente los “romances” y las “leyendas”. Sirve de ejemplo la ausencia de demarcación entre ambos géneros el hecho de que normalmente todos sus poemas narrativos sean clasificados como “leyendas”, obviando si la narración posea o no elemento maravilloso, sobrenatural o fantástico. De esta forma son clasificados como “leyendas” poemas que teóricamente no deberían serlo, por ejemplo *Honra y vida que se pierden, no se cobran, mas se vengan*, *Príncipe y rey*, *Justicias del rey don Pedro*, *La princesa doña Luz*, *Historia de un español y dos francesas*, *El caballero de la buena memoria*, *Los borceguíes de Enrique II*, *Una aventura de 1360*, *Un cuento de amores*... que deberían haber sido considerados “romances” tanto como lo han sido aquellos históricos que por aquellas fechas escribiera el duque de Rivas³¹.

Quizás redundar en este aspecto de la terminología y en las características que el concepto “leyenda” pudiera tener en la creación de Zorrilla pueda resultar poco satisfactorio si nos atenemos a la definición que de este término da el propio poeta en su *Leyenda de don Juan Tenorio*:

poema de nuestro siglo
destartalado, invención
romántica de moderno
cuño, aún no lo reselló
con reglas un Aristóteles
de Academia.³²

³¹ Los *Romances históricos* del duque de Rivas fueron escritos a lo largo de toda su vida, como ocurre con las leyendas de Zorrilla, gran amigo suyo. Sus romances son puramente históricos destacando algún episodio memorable en cada narración; *Un castellano leal*, *El conde de Villamediana*, *La buenaventura*... Entre ellos cobra especial relieve la figura de Pedro I: *El fratricidio*, *Una antigualla de Sevilla*, *El alcázar de Sevilla*. También escribió tres leyendas, las cuales incorporaban un elemento fantástico o sobrenatural -asunto en el que no creía demasiado- no encontrándose a gusto en este campo y resultando éstas algo forzadas: *La azucena milagrosa*, *Maldonado* y *El aniversario*. Entre las ediciones hechas sobre este aspecto de su obra destacamos: Duque de Rivas, *Romances*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

³² *La leyenda de don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 544.

En las *Cuatro palabras* introductorias que añadió el autor en su edición de *Obras completas* (1884) se propuso clasificar su legendario:

Las divido en tradicionales, históricas y fantásticas, y las coloco todas bajo el título de *Cantos del trovador*, porque aquella es su división natural y éste el título que lógicamente las encierra y abarca todas.³³

Siguiendo la pauta establecida por el propio autor, dividiremos las leyendas bajo esos tres apartados: leyendas históricas, leyendas tradicionales y leyendas fantásticas.³⁴

Leyendas históricas:

Se trata de aquellas narraciones en las que predomina el fondo histórico. Elabora un tema basado en algún episodio de la Historia de la Península Ibérica. El autor recrea un hecho memorable, ya sea introduciendo elementos sobrenaturales, que no es lo normal en este apartado, u obviando el carácter maravilloso de las mismas; aglutinando esta sección la mayor parte de los “romances” que escribiera su pluma. Sus personajes son caballeros medievales, reyes, héroes de las distintas etapas de la historia peninsular, siendo predominante la Edad Media. De la épica provienen *Un español y dos francesas* (1840-41), sobre la infidelidad de la mujer del conde castellano Garcí Fernández, *El montero de Espinosa* (1842), acerca de otro conde de Castilla, Sancho García, y su madre doña Blanca que intenta envenenarle, y *La leyenda del Cid* (1882), basado en el romancero del héroe. A la Cataluña medieval se refieren las leyendas *El castillo de Waifro* (1868), *La fe de Carlos el Calvo* (1868) sobre las guerras franco-catalanas del siglo IX, y la leyenda *La azucena silvestre* (1845), en la que se narra el milagro de la aparición de la Virgen de Montserrat, también en el siglo IX, que podría ser incluida dentro de las “Leyendas tradicionales”. Los reyes medievales además son tratados en numerosas de estas composiciones. En *Las justicias del rey don Pedro* (1840), se recrea el episodio que después será llevado a la escena en el drama *El zapatero y el rey* (1840). En este poema la figura de Pedro I es tratada de manera mucho más positiva que, por ejemplo, el duque de Rivas lo hiciera en sus romances. El mismo Pedro I aparecerá también en *Una aventura de 1360* y

³³ *Cuatro palabras*, en *OC*, I, p. 2.193.

³⁴ Utilizaremos como apoyo para este punto el libro de Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 304-307.

Las estocadas de noche, ambas de 1844. *La princesa doña Luz* (1840-41), recoge del olvido al rey godo Egica, que pretendía casarse con su sobrina, así como el nacimiento de don Pelayo. En *Los borceguíes de Enrique II* (1844) se relata la muerte de este rey al calzar los borceguíes traídos por un musulmán. También se recrea la figura de Enrique IV en *Príncipe y rey*, (1839). Otros personajes históricos, al margen de los reyes y condes de Castilla, fueron también blanco de sus leyendas. *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos* (1840-41) retoma la fantasmagórica historia del alcalde Ronquillo. Esta leyenda quizás pudiera ir contenida dentro del apartado “Leyendas tradicionales” por su inherente sabor de superstición cristiana, pero, ciertamente, también se basa en la vida de un personaje histórico y por ello la incluimos en esta sección. La narración de *El escultor y el duque*, (1840) recoge un episodio biográfico del escultor Torrigiano quien fue preso de la Inquisición por haber acuchillado una imagen de la Virgen.

Destacaremos también como parte de este apartado las composiciones de tema árabe, las cuales reconstruyen las luchas fronterizas entre cristianos y musulmanes durante la Reconquista. *La sorpresa de Zahara* (1838), que recrea el asalto y toma de la fortaleza de Zahara. *Al último rey moro de Granada, Boabdil el Chico* (1838), creación que llora la derrota y el destierro de Boabdil, y su despedida de Granada. Pero el mejor ejemplo es la extensa obra *Granada. Poema oriental* (1852), composición fragmentaria formada por nueve libros, en los que recoge variadas historias (algunas de ellas en prosa como la vida de Mahoma). Su asunto se centra en los sucesos que acompañaron la caída de Granada en manos de los Reyes Católicos. Obra que, en su conjunto, es una combinación de leyendas, descripciones, notas históricas, glosas de romances de gran diversidad y belleza. Precediendo a esos nueve libros se encuentra la *Leyenda de Muhamad Al-Hamar el nazarita*, evoca al fundador de la Alhambra.

Leyendas tradicionales:

En el *Índice del tomo I* que Zorrilla incluyó al final del único volumen publicado de sus *Obras completas* de 1884, el autor utilizó el título de “Leyendas tradicionales” para recoger las trece leyendas que contenía, que eran: *A buen juez, mejor testigo*; *El capitán Montoya*; *Las dos rosas*; *La cabeza de plata*(*El talismán*); *El desafío del diablo*; *Justicia de Dios*; *El testigo de bronce*; *Margarita la tornera*; *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*; *El caballero de la buena memoria*; *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*; *La azucena silvestre*; *El escultor y el duque*.

En todas estas leyendas que Zorrilla recogió bajo el epígrafe de “tradicionales” está presente el tema de la religión, siempre bajo sus aspectos sobrenaturales y portentosos (si bien en unos poemas con mayor representación que en otros). Cabe decir que leyendas como *La azucena silvestre*, *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos* y *El escultor y el duque* pudieran también ser consideradas “históricas”, así como *El talismán* recogida entre las “fantásticas”. Predomina el fondo religioso, la superstición, la tradición legendaria cristiana. Se trata de asuntos no reales pero que han trascendido en la tradición, ya oral ya escrita, encubiertos de veracidad bajo el amparo de la creencia popular y la credulidad supersticiosa. Hechos que giran en torno a apariciones sobrenaturales, posesiones demoníacas, milagros marianos, mediaciones del mismo Cristo, agüeros...

El imaginario colectivo de la tradición –muy fuerte en la época medieval y barroca principalmente– es el surtidor inagotable de este género de leyendas, recogidas en libros y en romances de todas las épocas. Al final de la leyenda se introduce el elemento fantástico, como *Deus ex machina*, a manera de milagro o prodigio maravilloso que es la base de la composición. En ese último momento, por ejemplo, el Cristo de la Vega, intercediendo en favor de una mujer, posa la mano en los autos declarando: ¡Sí juro! (*A buen juez, mejor testigo*); o el testuz de una ternera se convierte en la cabeza de un joven decapitado años antes (*Para verdades el tiempo*). Tres leyendas tienen como tema el de Cristo testigo, intercediendo en favor de los inocentes: *A buen juez, mejor testigo*, (1838), *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*, (1838) y *Un testigo de bronce*, (1845), donde el Cristo de la Antigua de Valladolid –su escultura– acude a declarar ante un tribunal para identificar a un asesino. Presente también está el Crucificado, aunque no mediando de manera milagrosa, en la leyenda *El caballero de la buena memoria*, en ella un asesino es perdonado ante un Cristo por la madre de su víctima, y este mismo hombre perdonará después, también ante un Cristo, al asesino de su hermano (recordando la actuación de aquella mujer).

La Virgen tiene especial protagonismo en *Margarita la tornera* (1840-41), la Madre de Dios ocupa el lugar de una religiosa que huyó de su convento. De manera más secundaria aparece en *Historia de tres Ave Marías* (1859), en ella dos hermanos que ignoran serlo se casan, y los rezos a la Virgen consiguen evitar la consumación del acto sexual. En la leyenda de *El capitán Montoya* (1840), un seductor que se propone raptar una monja asiste, al entrar en el convento, a su propio entierro; el galán entiende el suceso como un aviso de Dios y entrega su vida antes pernicioso en los brazos de la religión. En la leyenda de *El desafío del diablo* (1845), de nuevo una monja seducida por un bandido decide huir del convento, pero en el momento de la fuga se ve asida de los cabellos por un Cristo que le

recrimina su intención. *Las dos rosas* (1839) el caballero protagonista invoca al diablo quien posteriormente le reclama el cumplimiento de su pacto. *Justicia de Dios* (o *Recuerdos de Valladolid*, 1839), el protagonista es ajusticiado por un crimen que no ha cometido pagando así, la justicia divina es inescrutable, por otro que cometió y que no fue inculpado.

Leyendas fantásticas:

Se insertan en este apartado todas aquellas leyendas de fondo novelesco, donde predomina el amor apasionado, los celos, las venganzas, el *folletín* de tramas rocambolescas. Por supuesto estos diferentes aspectos se encuentran en los otros dos apartados mencionados, si bien en los anteriores el núcleo era otro, ya fuera la historia ya la tradición. Las leyendas han sido inventadas muchas por el poeta, y poseen elementos fantásticos. *La pasionaria* (1840-41), una campesina enamorada de un noble caballero se transforma en la flor de la pasionaria que brota junto a la ventana de su antiguo novio. *Las píldoras de Salomón* (1840-41), un juez desconfiado recibe las píldoras de la inmortalidad del judío errante, y las prueba en otra persona. *Los encantos de Merlín* (1868), donde Merlín, ya viejo, es seducido y engañado por la maga Bibiana. *El cantar del romero* (1886), una muchacha, María, guarda fe a su prometido Fermín que, pobre, decide ir a México para volver con algo de dinero y casarse. Cuando María se entera de que él se ha casado en México desaparece misteriosamente. Al regresar Fermín a Asturias la amante, muerta, se le aparece. *Los gnomos de la Alhambra* (1886), evocación fantástica del palacio y su fundador. Por la noche se relata que la Alhambra se puebla de fantásticos seres.

En el poema narrativo *El talismán*, (1842), un juez asesina a su pupila. Años después acudirá a un escultor para encomendarle una figura. La cabeza de plata de la muchacha que el escultor, antiguo novio de ella, guardaba en una caja como talismán —y que por medios sobrenaturales había recibido— se convierte entonces en la cabeza ensangrentada de aquella joven a quien matara años antes el juez. Este poema lleva como subtítulo “leyenda tradicional”, sin embargo creo que por sus características pudiera ser perfectamente incluido bajo este punto.

Hay un grupo de leyendas que introduciremos dentro de este apartado y que, sin embargo, no poseen elementos fantásticos (pero tampoco tradicionales ni históricos). Hemos decidido insertarlas aquí debido a que su temática es novelesca, sobre amores y venganzas, y su argumento es original de Zorrilla, y no producto de una tradición legendaria. *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengán* (1838), relato que versa sobre la venganza de un caballero contra el seductor que había burlado a su

mujer. *Un cuento de amores* (1850), escrita junto a García de Quevedo, tiene por asunto la reconciliación de dos familias enemigas en el amor de los hijos. *Dos rosas y dos rosales* (1859), narra las complicadas peripecias de un joven hasta conseguir el amor y la mano de Rosa, que resulta ser hija de un rey de Oriente. *Dos hombres generosos* (1842), la competencia de generosidad entre un mercader español y otro moro va aumentando hasta el punto en que el primero, inocente, se declara culpable para salvar a su amigo, que también lo era. *Una repetición de Losada* (1859), el relojero londinense sueña que un loco le mata tras recibir uno de aquellos magníficos instrumentos de precisión que fabricaba.

Ricardo Navas Ruiz en su libro *La poesía de José Zorrilla* estableció una nueva clasificación de las leyendas obviando los apartados que el mismo poeta declaró en sus *Cuatro palabras*. Navas Ruiz las distribuye en *históricas*, de tema basado en la historia nacional; *religiosas*, la religión constituye su núcleo; *novelescas* predominan los temas de amor y venganza; y *orientales*, tienen como escenario la Granada musulmana.³⁵

1.2. LA POESÍA LEGENDARIA DE ZORRILLA.

En este apartado analizaremos la poesía legendaria de Zorrilla desde un punto de vista cronológico (tomando como base el año de publicación). Se hará un repaso de cada una de las leyendas, resumiendo su contenido y aportando datos sobre las fuentes principales, si las hubiere. Para iniciar la carrera literaria de este escritor es de obligada mención el episodio que le diera fama en su llegada a Madrid, suceso que le abrirá las puertas de numerosos periódicos en los que publicará sus primeros poemas. Larra se suicidó el 13 de Febrero de 1837; al día siguiente fue su cadáver conducido al cementerio de la Puerta de Fuencarral. Al entierro asistió gran parte de la intelectualidad madrileña, entre ellos Nicomedes Pastor Díaz el cual escribiera, poco después, el prólogo con el que Zorrilla encabezaría su primer tomo de *Poesías* ese mismo año. En este prólogo Pastor Díaz relata el mencionado momento:

Era una tarde de febrero. Un carro fúnebre caminaba por la calles de Madrid. Seguíanle en silenciosa procesión centenares de jóvenes con

³⁵ Ricardo Navas Ruiz, *La poesía de José Zorrilla*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 87-88.

semblante melancólico, con ojos aterrados. [...] Entonces, de en medio de nosotros, y como si saliera de bajo aquel sepulcro, vimos brotar y aparecer un joven, casi un niño, para todos desconocido. Alzó su pálido semblante, clavó en aquella tumba y en el cielo una mirada sublime, y dejando oír una voz que por primera vez sonaba en nuestros oídos, leyó en cortados y trémulos acentos los versos [...] que el señor Roca tuvo que arrancar de su mano, porque desfallecido a la fuerza de su emoción, el mismo autor no pudo concluirlos. Nuestro asombro fue igual a nuestro entusiasmo [...] bendijimos a la Providencia que tan ostensiblemente hacía aparecer un genio sobre la tumba de otro, y los mismos que en fúnebre pompa habíamos conducido al ilustre Larra a la mansión de los muertos, salimos de aquel recinto llevando en triunfo a otro poeta al mundo de los vivos y proclamando con entusiasmo el nombre de Zorrilla.³⁶

Desde aquel momento Zorrilla abandonó el anonimato. Le abrieron las puertas de manera inminente periódicos como *El Porvenir*, de Donoso Cortés, y *El Español*, que dirigía José García de Villalta³⁷, de numerosa suscripción. También colaboró dando versos a otros periódicos como el *No me olvides* de su amigo Jacinto Salas y Quiroga. Con todo ello reunió poesías en cantidad suficiente para publicar a finales de 1837 su primer tomo de versos, *Poesías de Don José Zorrilla*, Madrid, imprenta de I. Sancha (1837), cuyo volumen –como ya comentamos– estaba encabezado por el mencionado prólogo de Nicomedes Pastor Díaz. Fue su primer libro, y algo leve era entonces el asomo de su futura obra narrativa en verso.

1.2.1. LOS OCHO TOMOS DE *POESÍAS*.

³⁶ *Prólogo de Poesías I*, en *OC*, I, pp. 13-24. El autor Benito Pérez Galdós recreará en *La estafeta romántica*, novela que forma parte de los *Episodios Nacionales* (tercera serie), el mismo momento narrado por Nicomedes Pastor Díaz. Benito Pérez Galdós, *La estafeta romántica*, Historia 16, Madrid, 1994, capítulo XI, pp. 67-79.

³⁷ En *Recuerdos del tiempo viejo* Zorrilla introduce la carta que le envió José García Villalta, director de *El Español*, (*Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, pp. 1.748-1.749):

Muy señor mío: he tomado la dirección de *El Español*, periódico cuyas columnas surtía Larra con sus artículos: pues la muerte se llevó al crítico dejándonos al poeta, entiendo que éste debe de suceder a aquél en la redacción de *El Español*. Sírvasse usted, pues, pasar por esta su casa, calle de la Reina, esquina a la de las Torres, para acordar las bases de su contrato. Suyo, afectísimo, *J.G. de Villalta*

Sus ocho tomos de *Poesías* se editaron entre 1837 y 1840 en esta secuencia: I (1837); II y III (1838); IV, V y VI (1839); VII y VIII (1840). En estos diferentes tomos se publicaron poesía lírica, poesía narrativa y teatro. Pasaron luego a la edición de Baudry (París, 1852), y algunas de sus leyendas, como señalaremos oportunamente, se incorporaron a la edición de 1884.

En *Poesías I*, Madrid, imprenta de I. Sancha (1837) no se aprecia todavía excesivo protagonismo de la poesía legendaria. Destacamos, sin embargo, dos poemas que por su breve extensión quizás hayan impedido ser considerados, incluso por el propio poeta, parte de ese tipo de composiciones. En *Romance* –el primero de los dos poemas que lleva este título– se narra en estrofas de distinto metro, la ira de un caballero de Oriente que se adentra, sacrílego, en la ruinoso capilla de un monasterio con la finalidad de llevarse para su harén a una «virgen del Señor», a quien arrastra de los cabellos. Hecho insólito fue cuando, a la mañana siguiente, un peregrino vio a ese musulmán rezando ante el altar «en honda meditación». Composición breve y muy intensa, con todas las características de su poesía legendaria; la noche cerrada, la tempestad, la religión, luces moribundas, campanadas. Será analizada posteriormente en el punto 4.2.3 de la presente tesis, debido a su relación con la leyenda del caballero que presencia su propio entierro.

El otro poema es *Elvira*, en él se narra la transformación de la protagonista en bruja por motivos de venganza. Elementos como la tormenta, el terror, la maldición y la muerte violenta enlazan también esta poesía con su producción legendaria:

Cantaba la vieja: con sordo mugido
los vientos llevaron su triste canción:
del rayo en un punto el árbol herido,
con ella caía:
su grito de muerte se oyó, y todavía
vagó por sus labios postrer maldición.³⁸

Dentro del volumen *Poesías II*, Madrid, imprenta de José María Repullés (1838) nos encontramos ya con las primeras composiciones que Zorrilla identificó como parte de su legendario.

³⁸ *Elvira*, en *QC*, I, pp. 55-56.

Para verdades el tiempo y para justicias Dios, el autor, en la nota que antecedió la leyenda en la edición de 1884, habla duramente de ella, y la considera la primera de todas las que escribió: «esta leyenda *Para verdades el tiempo*, por ser la primera, es la peor de todas las por mí escritas»³⁹ Está basada en una tradición madrileña, a la que debe su nombre la calle de la Cabeza. Ángel Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid* (1876), escribe lo siguiente acerca de esta calle:

El criado de un cura bien acomodado le cortó la cabeza una noche, le robó y se marchó a Portugal, donde permaneció algunos años; al cabo de ellos volvió a Madrid vestido de caballero; fue una mañana al Rastro, se le antojó comprar una cabeza de carnero, la escondió bajo la capa y echó a andar. Notó el alguacil que el caballero dejaba un rastro de sangre, preguntóle qué llevaba, y al mostrárselo se encontró con que era la cabeza del cura. Confesó su delito y fue ejecutado en la Plaza Mayor. La cabeza entonces tuvo el capricho de volverse a convertir en carnero, y Felipe III mandó construir una de piedra en la casa del cura; los vecinos solicitaron que se quitara, obligándose a edificar una capilla: hubo hasta hace pocos años en el portal de una casa de la calle de la Cruz, frente a la del Pozo, donde le alcanzamos a ver, un detestable cuadro que representaba esta peregrina historia.⁴⁰

Al escribir la leyenda, Zorrilla sustituyó el delito inspirado por la codicia, con una venganza motivada por los celos.⁴¹ Debemos destacar de esta leyenda dos aspectos recurrentes en su obra posterior. Dos hidalgos se juegan a los dados a la mujer que aman:

-echemos, dijo, los dados
y al que la mayor le caiga
si es a mí la escribo al punto,
si es a ti, Pedro, te casas.⁴²

³⁹ Nota a *Para verdades el tiempo*..., en *OC*, I, p. 2.195.

⁴⁰ Ángel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, Ábaco Ediciones, Madrid, 1976, p. 69.

⁴¹ Dos hidalgos, Juan Ruiz y Pedro Medina, ven alterada su íntima amistad por los amores hacia una misma mujer, Catalina. Se juegan su amor a los dados, y el perdedor, Juan Ruiz, mata, en la noche de bodas a Medina de una estocada, amparado por la oscuridad. No obstante es contemplado por la imagen de un Cristo en un rincón de la calle, la misma imagen ante la cual se encomienda el moribundo antes de expirar. El asesino consigue años después que la viuda, atendida y consolada por él desde ese día, ignorante de su maldad, le acepte por esposo. Para obsequiar a los amigos en la boda Juan Ruiz sale a comprar al rastro una cabeza de ternera, y al volver a su casa, llevándola bajo la capa, le sucede exactamente lo mismo que al asesino del cura.

⁴² *Para verdades el tiempo*..., en *OC*, I, p. 87.

Este suceso, derivado en el galán disoluto que se juega a su propia dama a los dados, aparecerá después en el drama de Zorrilla *Ganar perdiendo* (1839). El juego y la apuesta forman parte del prototipo del galán pendenciero, es una de las características del donjuanismo, y lo observamos, por ejemplo, en don Juan de Alarcón (*Margarita la tornera*), César Gil de Montoya (*El capitán Montoya*), y don Juan Tenorio; este aspecto será analizado en el punto 3.3.2.1. El segundo elemento a destacar es la introducción de la imagen sagrada como testigo presencial de un suceso de honor, hecho que, posteriormente, servirá para establecer la justicia divina a manera de *Deus ex machina*. Ejemplos posteriores de ello son *A buen juez mejor testigo* o *Un testigo de bronce*.

Otra de las obras incluidas en *Poesías II* es *La sorpresa de Zahara. Romance de 1481*. Narra la toma de la ciudad por Muley Hazén de Granada. Resume las luchas históricas entre moros y cristianos por su dominio, y el asalto y toma final de la fortaleza en medio de la noche y la lluvia. Según Jacinto Octavio Picón debió de inspirarse en la *Historia de la dominación de las Árabes en España* de José Antonio Conde⁴³. Como es usual en Zorrilla, este poema volverá a ser parcialmente reproducido, y lo encontraremos de nuevo en la obra *Granada* (1852), libro tercero.

Una tercera leyenda incluida en *Poesías II* es *A buen juez, mejor testigo. Tradición de Toledo*. Se publicó como la primera de las leyendas en la edición de 1884. Según la opinión de Narciso Alonso Cortés, las correrías estudiantiles de Zorrilla por Toledo «le llevarían más de una vez a la basílica de Santa Leocadia, y allí oiría referir el milagro del Cristo de la Vega», de la que circulaban tres versiones: la del cristiano que prestó una ingente cantidad de dinero a un judío ante la imagen de Cristo, y que tras haber negado el judío tiempo después ante los jueces la deuda, el Cristo apoyó la declaración del cristiano bajando el brazo en señal de aprobación (tras haberle sido pedido su testimonio). Otra de las versiones es la del caballero llamado Gualtero que, vencedor en una contienda, perdonó la vida de su rival, y al ir después a rezar ante la imagen del Cristo de la Vega, observó que aprobaba su conducta bajando el brazo. Y por último la tercera de las versiones dice que:

un galán de Toledo dio palabra de casamiento a cierta joven ante el Cristo de la Vega; ausentóse el mancebo, y al volver a su patria, negó que hubiese hecho jamás tal promesa; la muchacha, transida de dolor, impetró el auxilio de la sagrada imagen, y ésta, testificando el

⁴³ José Zorrilla, *Leyendas de D. José Zorrilla*, Sucesores de Rivadeneyra, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Madrid, 1901, p. LXI.

hecho, bajó el brazo, con lo cual el olvidadizo joven tuvo que dar cumplimiento a su obligación.⁴⁴

Es esta última tradición la que tomó Zorrilla para su leyenda, la cual además existe en otros lugares de España.⁴⁵ Respecto a las fuentes escritas suelen algunos críticos aludir, entre ellos Jacinto Octavio Picón⁴⁶, la *Cantiga LIX* de Alfonso X, y el *capítulo XVIII* de los *Castigos e documentos*, que recoge idéntico el milagro de la obra anterior. Sí podemos aceptar cierta afinidad entre ambas historias en el hecho insólito de que la imagen mueva la mano, sin embargo ni la circunstancia: en la cantiga se trata de una monja que pretende fugarse del convento⁴⁷; ni la actitud del Cristo: en la cantiga abofetea a la monja que intenta huir, y en la leyenda de Zorrilla mueve el brazo en señal de aprobación, pueden identificar lo más mínimo ambas tradiciones.

La primera de las versiones mencionadas del Cristo de la Vega –el cristiano que presta una crecida cantidad de dinero a un judío– está recogida por Berceo en *Milagros de Nuestra Señora*⁴⁸ (milagro XXIII, *La deuda pagada*).

En *Poesías III*, Madrid, imprenta de José María Repullés (1838) las composiciones legendarias se reducen a dos. La primera de ellas es *Al último rey moro de Granada, Boabdil el Chico*, sentida elegía en que se llora la derrota y el destierro de los árabes tras la pérdida de Granada. Se contrapone en el poema el valor de Muza, jefe de la caballería granadina del rey moro, y la cobardía del propio Boabdil. Consumada la caída de la ciudad, al final de la composición, llores y quejidos se intercalan en una emotiva despedida. Las fuentes históricas utilizadas por Zorrilla para sus obras de tema oriental –las guerras fronterizas entre musulmanes y

⁴⁴ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 210.

⁴⁵ Narciso Alonso Cortés, *Ibidem*, p. 212, cita una serie de lugares en España donde existe parecida tradición. Por ejemplo, en la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, atribuida a la Virgen del Pozo, que en vez de mover el brazo en señal de afirmación baja la cabeza. También existe en Segovia atribuida al crucifijo de la iglesia de Santiago, y es curioso que Lope de Vega en su comedia *Los guanches de Tenerife*, sitúe la tradición en esta isla bajo la advocación de la Virgen de la Candelaria. José María Cossío, *Sobre la leyenda de Zorrilla 'A buen juez, mejor testigo'*, *Revista de Filología Española*, XVIII, 1931, pp. 260-261, también refiere, basándose en una nota de Manuel de Faría y Sousa a *Os Lusíadas* de Camoens, esa misma tradición en Portugal relacionada con una imagen del monasterio de monjes benedictinos de Santarem.

⁴⁶ José Zorrilla, *Leyendas de D. José Zorrilla*, Sucesores de Rivadeneyra, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Madrid, 1901, p. XXXVII.

⁴⁷ Esta tradición está relacionada con la leyenda de Zorrilla *El desafío del diablo*, donde el Cristo no abofetea, pero sí agarra de los cabellos a la monja impidiendo su huida.

⁴⁸ Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, Edicomunicación, Barcelona, 1992, p. 111.

cristianos– son varias. Ricardo de la Fuente Ballesteros⁴⁹ menciona las siguientes como las más importantes: *Historia de la dominación de los árabes en España* (1820) de José Antonio Conde; *Historia del reinado de Isabel y Fernando* (1836) de Prescott; *Guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita; *Nobleza de Andalucía* de Argote Molina; *Historia de España* (1599) del Padre Mariana; y especialmente *Manual del artista y del viajero* de José Jiménez Serrano, e *Historia de Granada*, (1852) de Miguel Lafuente Alcántara.

Perteneciente a *Poesías III* es también *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan*. Narración novelesca, al margen de temática religiosa y de elementos sobrenaturales. El asunto es original de Zorrilla, la historia de una venganza obsesiva y enfermiza.⁵⁰

En el tomo de *Poesías IV*, Madrid, imprenta de José María Repullés (1839), en el que se incluye la obra de teatro *Más vale llegar a tiempo que rondar un año*, Zorrilla publica la siguiente y única leyenda del volumen: *Recuerdos de Valladolid*. En la edición de *Obras completas* de 1884 aparece con el título *Justicia de Dios*, mucho más acorde con la temática del poema. En él se narra un extraño suceso cuya finalidad es afirmar la justicia divina, la cual a veces llega por los medios más insospechados. En la obra, el protagonista es ajusticiado por un crimen que no ha cometido y paga así por otro que cometió y por el que no fue inculpa⁵¹. Según nos cuenta Zorrilla en la nota que completó su leyenda en la edición de 1884, parece ser que cuando de niño vivía en Valladolid –aquí encontramos el probable origen del título de la leyenda– visitaba a su padre un fraile carmelita el cual «había sido un hombre de la mejor sociedad, acogido al claustro por desengaños de la vida.»⁵² En la figura de este fraile está el origen del monje capuchino que secunda el poema. La escena en que se describe el segundo asesinato es aquella que según cuenta Zorrilla vio junto a su padre en la plaza de Santa Cruz, en Madrid:

⁴⁹ José Zorrilla, *Antología poética*, edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Austral, Madrid, 1993, p. 41.

⁵⁰ El poema narra cómo un marido presencia una noche que su esposa tiene un amante. A raíz de ello matará a su cónyuge y fuerza sexualmente a la mujer del amante de su esposa, luego desaparece extrañamente. Años después reaparece en Madrid haciéndose pasar por un sacerdote a quien, el que fuera amante de su mujer, hace capellán suyo. Su venganza no habrá acabado, ya que con maestría psicológica el falso sacerdote filtra en la mente de su víctima la duda sobre la fidelidad de su esposa, consiguiendo que termine matándola.

⁵¹ La historia cuenta que el caballero Don Tello de Aponte, enamorado de Ana, mata por amor a quien, por justicia, correspondía casarse con ella. De este crimen no será culpado, sin embargo tiempo después le encontramos presenciando un altercado entre dos hombres. De la muerte de uno de ellos será acusado injustamente. Tras ser torturado –práctica que el autor critica duramente– don Tello declara haber cometido el crimen. El monje capuchino que había presenciado el altercado y el apresamiento injusto de don Tello se presenta ante el juez declarando en su favor, sin embargo el letrado permanece firme en su decisión y manda ajusticiar a don Tello.

⁵² Nota a *Recuerdos de Valladolid*, en *OC*, I, pp. 2.197-2.200.

viniendo de la Plaza Mayor apareció de repente un hombre que corría desatinado, tras el cual corría otro que llevaba en la mano un arma que relucía; alcanzó al perseguido el perseguidor en la raya final de la sombra y dio sobre él cayendo juntos; y antes de que en la plaza desembocara un tercero que tras el segundo venía, desapareció ésta por la calle de la Leña, mientras el tercero se inclinó a socorrer al primero, que en tierra yacía, desesperanzado de alcanzar al segundo, que en alas del miedo volaba; en cuyo momento acudió la guardia y los alguaciles de la Audiencia, que prendieron al asesino como al ayudador del asesinado⁵³

La duda del capuchino sobre la existencia de Dios, provocada por la ausencia de Justicia (la frase principal salida de su boca y que repite con frecuencia es «¡si no hay justicia no hay Dios!») será el único tema del final de la composición; en realidad el resto de la leyenda se subordina a probar tal cuestionamiento.

El inicio de la composición en el que el plazo marcado de una hora supone el final de una relación entre la mujer y su antiguo amante y, a su vez, la inmediata boda con otro nuevo pretendiente, además de recordar, como dijimos, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch, será retomado pocos años después por el propio Zorrilla para la comedia *Un año y un día* (1842), así como para la leyenda *Las almas enamoradas* (1859).

Ausencia de leyendas en *Poesías V*, Madrid, imprenta de José María Repullés (1839); este tomo destaca principalmente por contener la comedia *Ganar perdiendo*.

En el volumen *Poesías VI*, Madrid, imprenta de Yenes (1839), se encuentra incluida la leyenda *Príncipe y rey*. Se narra el enfrentamiento del rey Enrique IV de Castilla con uno de sus caballeros, el duque Rui Pero Sandoval, por causa de su mujer Inés, amante del rey. Se intercala en la historia el famoso *Paso de armas de don Beltrán de la Cueva*.⁵⁴ El episodio amoroso es original de Zorrilla. Respecto al *Paso de armas* recogen este

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ En este torneo reaparece, tras un tiempo olvidado, el duque oculto bajo el supuesto nombre de don Nadie. Al final del poema Enrique IV, sabedor de la verdadera identidad del misterioso caballero, le ordena acompañar a una dama a Portugal. Con este pretexto expulsa de Castilla al duque y a Inés, a quien mantenía en un torreón (era ella la supuesta dama a quien debía escoltar el caballero).

suceso –siguiendo el prólogo de Octavio Picón a su edición de *Leyendas*⁵⁵– los siguientes libros: la *Crónica de Enrique IV* de Diego Enríquez del Castillo; la *Historia de la Orden de San Jerónimo* de Fray José de Sigüenza; *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* de Gil González Dávila, así como Jerónimo de Quintana en su obra titulada *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid; Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*.

La otra leyenda contenida en este libro es *Las dos rosas*, fue publicada nuevamente en la edición de 1884, está dividida en dos partes: la historia de la primera Rosa, que se desarrolla en un castillo junto al Carrión, y la historia de la segunda Rosa, que retoma el personaje principal de la primera parte, años después de cometido el crimen.⁵⁶ Como sostiene Alonso Cortés⁵⁷ esta leyenda es una variante de la tradición del caballero que se casa con el demonio en forma de bellísima mujer, y que tiene relación con *El mágico prodigioso* de Calderón, y *La corza blanca* de las *Leyendas* de Bécquer, entre otras variadas obras.

Además, dentro de este sexto volumen de *Poesías* el autor incluye también la composición *El niño y la maga, Fantasía*, poema alegórico que narra la trayectoria vital de un personaje, desde la niñez a la senectud (secundado metafóricamente con el alba y el ocaso del día). Adolfo es llevado de la mano por la maga Esperanza en un largo viaje, y con ella visita las distintas etapas de la vida: Infancia, Juventud y Vejez.

Zorrilla publicó en 1840, en la imprenta de José María Repullés, con el título de *Obras de don José Zorrilla, tomo VII* (y, por tanto, no llevaba el título de *Poesías* como todos los tomos anteriores) una colección de tres obras dramáticas: *Cada cual con su razón*; *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche*; *El zapatero y el rey*. Después apareció el siguiente tomo, *Poesías VIII*, Madrid, imprenta de José María Repullés (1840), que contiene tres importantes leyendas, entre ellas *El capitán Montoya*. En la edición de Baudry, en París (1852), las poesías que integran este octavo volumen quedaron contenidas bajo el título de *Séptima parte*.⁵⁸

⁵⁵ José Zorrilla, *Leyendas de D. José Zorrilla*, Sucesores de Rivadeneyra, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Madrid, 1901, p. XXVII.

⁵⁶ Una muchacha de tal nombre (Rosa) decide casarse con el señor feudal Bustos Ramírez, rechazando la promesa que hiciera a un antiguo novio, que había partido en busca de fortuna y que regresa la víspera de la boda. Pedro Ibáñez –el anterior novio– asiste a la fiesta y, no soportando la felicidad de la pareja, invoca al diablo que le facilita el camino para prender fuego al castillo. Y así, loco de celos, consigue que perezcan entre las llamas los recién desposados. La historia de la segunda Rosa tiene lugar en Valladolid. Pedro Ibáñez, ya uno de los hombres más ricos de la ciudad, encuentra otra Rosa que le corresponde amorosamente. La noche de bodas, en el aposento nupcial, Ibáñez, sobrecogido, oye cómo de los labios de su reciente esposa salen las palabras que reconstruyen el horrendo crimen que cometió. Su mujer se convierte en un ser diabólico –en realidad era el espíritu infernal de la Rosa anterior– incendia el palacio y Pedro Ibáñez muere abrasado.

⁵⁷ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 223.

⁵⁸ Nota a *Séptima parte*, en *OC*, I, pp. 2.201-2.202.

Justicias del rey don Pedro, en esta leyenda destaca la visión simpática con que Zorrilla trata al personaje histórico del rey Pedro I de Castilla, subrayando su irónico sentido de la justicia⁵⁹. El mismo asunto⁶⁰ del poema será también retomado por Zorrilla para su célebre drama *El zapatero y el rey*, (1840). Sostiene Alonso Cortés⁶¹ que Zorrilla tomó esta anécdota sobre el rey castellano de los *Anales de Sevilla* de Diego Ortiz de Zúñiga. Aparece este asunto en obras de variados autores. Lope de Vega lo trata en su obra *Audiencias del rey don Pedro*, Alonso Cortés afirma que Zorrilla no pudo conocer esta comedia porque estuvo inédita hasta que Menéndez Pelayo la publicara en el tomo IX de las *Obras de Lope de Vega*; Don Juan de la Hoz y Mota utilizó esta misma historia para su obra *El montañés Juan Pascual*, en esta comedia las justicias que se le atribuyen al rey don Pedro son realizadas por este montañés que desafía las iras del monarca en pro de la justicia, tampoco se basó en ella Zorrilla. Otros libros que recogen esta anécdota, y que menciona también Narciso Alonso Cortés, son: la leyenda *El zapatero de Sevilla* de Arolas, también aparece mencionada en *El Príncipe Negro en España* de Telesforo de Trueba y Cosío, y la novela de Fernández y González *Men Rodríguez de Sanabria*.⁶²

El escultor y el duque. Zorrilla incluyó esta leyenda en la edición de sus *Obras completas* (1884). Se basa en el trágico episodio del escultor Pedro Torrigiano, quien fue ejecutado por la Inquisición de Sevilla en 1522, acusado de herejía. El autor italiano Giorgio Vasari divulgó esta historia en sus *Vite de piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, en 1550. El escultor florentino Torrigiano, célebre por haber roto la nariz a Miguel Ángel de un golpe, vivió sus últimos años en Sevilla. En esta ciudad realizó hermosas obras, entre ellas una escultura de la Virgen con el Niño en brazos destinada al monasterio de Buenavista. Esta figura gustó tanto al duque de Arcos que le encargó –prometiéndole una buena suma de dinero– otra exactamente igual. Terminada la obra el duque le pagó muy poco, y el artista entonces destrozó a golpes la sagrada imagen, siendo por ello encerrado en la cárcel.⁶³ Zorrilla hará algunos cambios en esta historia introduciendo la temática del honor conyugal.⁶⁴

⁵⁹ Véase, José Zorrilla, *Leyendas*, edición de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 2000, p. 84.

⁶⁰ El prebendado llamado Juan de Colmenares mata una noche en Sevilla a un anciano. El hijo de la víctima, Blas Pérez, logra que se aprese al asesino, sin embargo debido a sus favores con la Iglesia, y por una supuesta conspiración que con esta muerte se malogra, la justicia sólo le condena a no asistir al coro durante un año. El zapatero Blas Pérez se toma la justicia por su mano, y durante la procesión del *Corpus* el mancebo acomete al prebendado con dos puñaladas en el pecho. El rey don Pedro que presencia el homicidio, oyendo las razones del muchacho, le condena a no hacer durante un año zapatos.

⁶¹ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, pp. 250-256.

⁶² *Ibidem*, pp. 250-252.

⁶³ *Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Espasa Calpe, Madrid, 1957, p. 647.

⁶⁴ En el poema de Zorrilla Torrigiano reproduce las facciones de su mujer en la Virgen que vende al duque de Arcos. El duque, que encaprichado de ella, le había perseguido por toda la ciudad de Sevilla, envía un papel a ella –interceptado por el artista– en el que se advertían los deseos del noble de arrebatarse a su esposa. Encolerizado, el florentino corre al palacio del duque. Allí el italiano acuchilla la

1.2.2. CANTOS DEL TROVADOR.

Los *Cantos del trovador* fueron publicados en tres tomos durante los años 1840-1841, Madrid, imprenta de I. Boix. Se incorporaron también en el tomo primero de la edición de París, Baudry (1852).

El libro contiene seis leyendas, y a diferencia de los tomos anteriores de *Poesías*, no incluye ni poesía lírica ni obras de teatro. Las leyendas que integran el volumen son: *La princesa doña Luz*; *Historia de un español y dos francesas*; *Margarita la tornera*; *La pasionaria*; *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*; *Las píldoras de Salomón*. Precisamente la obra está compuesta por dos leyendas históricas (las dos primeras), dos tradicionales (*Margarita la tornera* y *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*), y las dos restantes son leyendas fantásticas. El volumen se encabeza con una *Introducción* del propio Zorrilla en octavas. En ellas el autor expresa su programa poético, presentando sus versos como cantos de consuelo al afligido. Se nos muestra como el trovador que agita los espíritus, que recrea las almas y evade a las personas de la realidad con cuentos de princesas hermosas, caballeros fieros, reyes crueles y milagros piadosos; un poeta, en definitiva, de exuberante fantasía –fantasmas, brujas, demonios, héroes y villanos forman sus poemas– y no de pensamientos hondos ni problemas trascendentales:

Yo soy el Trovador que vaga errante:
si son de vuestro parque estos linderos,
no me dejéis pasar, mandad que cante;
que yo sé de los bravos caballeros,
la dama ingrata y la cautiva amante,
la cita oculta y los combates fieros
con que acabo llevaron sus empresas
por hermosas esclavas y princesas.⁶⁵

sagrada efigie ante los ojos de los corchetes y los guardias que acababan de entrar. Finalmente la Inquisición le condenó por hereje a morir en la hoguera. Cuando el día señalado fueron a buscarle para la quema, le encontraron muerto y con el busto de madera de la madona entre sus manos.

⁶⁵ *Introducción de Los cantos del trovador*, en *OC*, I, p. 493-494.

Asume para su poesía el deleite y el entretenimiento, pero a su vez centra su producción en una corriente patriota y religiosa. España y el Cristianismo serán el eje temático de su obra:

¡Ven a mis manos, ven arpa sonora!
¡Baja a mi mente, inspiración cristiana,
y enciende en mí la llama creadora
que del aliento del Querub emana!
¡Lejos de mí la historia tentadora
de ajena tierra y religión profana!
Mi voz, mi corazón, mi fantasía
la gloria cantan de la patria mía.⁶⁶

Esta introducción es el fragmento de toda su obra que mejor define su concepción poética. Así lo entendió el propio autor, y si en un principio iba unida a los *Cantos del trovador*, para la edición magistral de sus *Obras completas* de 1884 estas octavas serán elegidas como la introducción global a su obra, y encabezarán la edición.

La primera de las leyendas es *La princesa doña Luz*. En ella se describe la gestación en secreto del que será héroe cristiano don Pelayo, recordando el nacimiento de personajes tales como Moisés⁶⁷ o Perseo⁶⁸, quienes también fueran abandonados a su suerte, recién nacidos, sobre un canasta en la corriente de un río.⁶⁹ Casi con toda probabilidad el autor tomó el asunto de *Los Reyes nuevos de Toledo* de Cristóbal Lozano; de la obra de este autor del siglo XVII Zorrilla recogió el tema para muchas de sus leyendas y dramas, tanto del libro mencionado como de estos cuatro siguientes: *Soledades de la vida y desengaños del mundo*; *David perseguido*; *El rey penitente*, *David arrepentido* y *El gran hijo de David más perseguido*⁷⁰. Ya en el siglo XVIII, tenemos una comedia de Fermín de Laviano llamada *El*

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ *Éxodo*, 2, 2.

⁶⁸ Diccionario Espasa, *Mitología griega y romana*, Espasa, 1996, p. 352.

⁶⁹ El rey godo Egica, enamorado de su sobrina doña Luz, se ve despreciado por ella en el inicio del poema. Seguidamente la muchacha recibe en su aposento a don Favila, con quien contrae matrimonio en secreto ante una imagen de la Virgen de la Concepción. Doña Luz, encerrada en su aposento, oculta la gestación de su vástago al rey. Una noche la misma princesa abandona al niño en el río Tajo. El final de la leyenda narra cómo el duque Favila rescata a doña Luz de las garras del tirano, en tanto que se resuelve y aclara toda la trama del recién nacido.

⁷⁰ Vid, Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, pp. XXX-XLIV.

Sol de España en su Oriente. Hartzensbusch en 1846 escribe *La madre de Pelayo*, también relacionado con el mismo tema.⁷¹

Historia de un español y dos francesas. Se trata de otra trama de honor en que el conde castellano Garci Fernández acaba con los culpables de su deshonor, a modo de un marido calderoniano.⁷² Para este asunto Zorrilla se basó en el libro de Cristóbal Lozano, *David perseguido* (primera parte, 1652) el cual se inspiró a su vez en la *Historia de España* (1599) del Padre Mariana⁷³, a la que modificó con numerosas adiciones. Zorrilla escribirá sobre esta misma leyenda el drama en tres actos *El eco del torrente* en 1842.

La cuarta leyenda (la tercera era *Margarita la tornera*) es titulada por Zorrilla *La pasionaria. Cuento fantástico*.⁷⁴ A la leyenda le precede un breve diálogo en el que la esposa de Zorrilla y el propio poeta conversan acerca de un tipo de cuento fantástico, al estilo de Hoffmann⁷⁵, que Zorrilla considera inapropiado para el gusto del lector español. A petición de su esposa, quien –dice Zorrilla– le cedió el tema del cuento, el autor escribirá este poema que no se basa en la tradición popular. No será, sin embargo, la única leyenda fantástica, como ya vimos en la clasificación de las mismas realizada con anterioridad. Alonso Cortés⁷⁶ mantiene que el asunto de la leyenda está relacionado con *Éliduc*, una narración de María de Francia.

La leyenda quinta, más breve, es *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos*. El asunto del poema es el terrorífico final del alcalde Ronquillo, cuyo cadáver fue arrebatado por los diablos. Se inserta a manera

⁷¹ *Ibidem*, p. XL.

⁷² Mientras el conde castellano Garci Fernández combate contra Almanzor, su mujer de nombre Argentina huye con su amante Lotario a Francia. Enterado tras su vuelta el conde Garci Fernández del adulterio, acude en busca de la pareja para vengarse. Allí se ve en secreto con la hijastra de Argentina, llamada Blanca, que odiaba a su madrastra y a quien enamora el conde castellano. Gracias a su relación con Blanca consigue entrar en el castillo (disfrazado de peregrino), y sorprendiéndolos una noche que dormían en su lecho mata a los amantes a cuchilladas. El final del poema informa de su regreso a Burgos y la boda entre el conde y doña Blanca.

⁷³ *Ibidem*, p. XXXVIII.

⁷⁴ Una hermosa campesina se enamora de un noble. Pretenden casarse, sin embargo las diferencias sociales provocan en los padres de ambos una oposición recia que impide tal propósito. Finalmente él será mandando a Francia para olvidarla. Con las noticias de un extraño peregrino que viene de aquella tierra la muchacha se informa de la relación entre su amante y una duquesa, con quien terminará casándose. Con ayuda de este peregrino se transforma en la hermosa flor de la pasionaria que vive arraigada en los muros del castillo donde su amado vive feliz con la otra mujer. Al final de la leyenda, cuando muere la duquesa, el caballero corta la flor de la pasionaria para cederla a la moribunda, y es entonces cuando la campesina recobra su forma humana para recordarle el amor que siente por él, y muriendo seguidamente, dejando en el noble su memoria.

⁷⁵ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, escritor alemán (1776-1822), *Diccionario enciclopédico abreviado*, tomo IV, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. 852. Destaca por sus cuentos fantásticos, *Fantasías al modo de Callot* (1815), *Relatos nocturnos* (1817), entre otras muchas obras.

⁷⁶ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 270.

de introducción unas octavas agudas (o italianas) de Hartzensbusch que recuerdan la ejecución del obispo zamorano Acuña.⁷⁷

En la nota previa a la leyenda en la edición de 1884 afirma Zorrilla:

la tradición de que se llevaron los demonios su cadáver es conocidísima en Valladolid, y las huellas de ella se conservaban en una capilla lateral de San Francisco⁷⁸

Sin embargo, y a pesar de que la historia fuese muy divulgada y, por tanto, conocida por el autor, debemos apuntar –como hiciera en primer lugar Alonso Cortés⁷⁹– que Zorrilla se apoyó de nuevo en *David perseguido* (primera parte, 1652), de Cristóbal Lozano. Lo muestra el hecho de que llame al rey Felipe II queriendo echar sobre su conciencia la muerte del obispo Acuña. Si bien es cierto que mientras en Lozano asiste toda la comunidad de monjes, en Zorrilla sólo asiste un testigo a la aparición de los demonios, como explica Margherita Bernard⁸⁰.

El personaje del comunero Acuña es reivindicado en Lozano y Zorrilla, de la misma manera ocurre con otros escritores románticos como Patricio de la Escosura *El bulto vestido del negro capuz* (1835) y Juan Eugenio Hartzenbusch *El alcalde Ronquillo*.⁸¹ José Zorrilla volvió a utilizar el tema para su drama *El alcalde Ronquillo o el diablo en Valladolid*, que se estrenó en el Teatro de la Cruz el 21 de enero de 1845.

La última de las leyendas es *Las píldoras de Salomón. Cuento*. Extraña composición que tiene por tema al judío errante. En el poema se describe las tropelías de un juez avaro obsesionado en prolongar su juventud. Será castigado por ello con una muerte temprana cuando buscaba la inmortalidad.⁸² Zorrilla toma el asunto del judío errante, que fue tema

⁷⁷ La historia de Zorrilla se inicia con la agonía del despiadado alcalde, que en su lecho de muerte se le aparecen los fantasmas de aquellos a los que mató. Especial tormento le provoca el espectro del obispo Acuña, de cuya cruel muerte pretende aliviarse llamando al rey Felipe II para que la tome como responsabilidad de su padre Carlos V, pero el monarca no acepta la petición del moribundo. Morirá Ronquillo arrepentido y recibiendo los sacramentos, no obstante en la noche previa a los funerales, mientras el fraile encargado de pronunciar la oración fúnebre se preparaba el sermón, un centenar de fantasmas encabezados por el mismo Satanás arrastran el cadáver al infierno, dando recado al sobrecogido monje de dar noticia del suceso en el sermón pendiente.

⁷⁸ Nota a *Apuntaciones para un sermón*..., en *QC*, I, pp. 2.209-2.211.

⁷⁹ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 270.

⁸⁰ Margherita Bernard, *Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 241-250.

⁸¹ Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, p. XXXVI.

⁸² El juez de Medellín detiene a un extraño forastero por andar a deshora por las calles de la ciudad, y requisa su libro de memorias. Registrando sus hojas –de las cuales se exponen cuatro fragmentos– el juez

recurrente durante el segundo tercio del siglo XIX. De *El judío errante* de Eugéne Sue, por ejemplo, salieron doce ediciones entre los años 1844-1846.⁸³

1.2.3. VIGILIAS DEL ESTÍO.

La obra *Vigilias del estío* se publicó en 1842, Madrid, imprenta de I. Boix. El contenido de este libro pasó luego al tomo I de las *Obras*, edición de París. Se compone de tres leyendas: *El talismán*; *El montero de Espinosa* y *Dos hombres generosos*. Está encabezado el volumen por un *Prospecto* a manera de introducción que vuelve a insistir –como ya hiciera en los *Cantos del trovador*– en el espíritu nacionalista y cristiano de su obra:

Nada profano hay en ellas,
lector, no hay en sus renglones
más que viejas tradiciones
y acaso fábulas bellas.
No tienen más intención
que hacer humilde memoria
de nuestra pasada historia,
de nuestra fe y religión.⁸⁴

La primera de las leyendas que contiene este libro es: *El talismán. Leyenda tradicional*. Este poema se insertó en la edición de 1884 con el título *La cabeza de plata*.⁸⁵ El asunto de la leyenda puede entenderse como

advierte la supuesta inmortalidad de su detenido. En la conversación que se produce seguidamente entre ambos el individuo misterioso afirma que el rey Salomón le facilitó la fórmula de la inmortalidad, con la cual ha confeccionado unas píldoras que lleva consigo. Antes de irse, el extranjero cede al golilla dos de sus píldoras para alargarle la vida otros cien años. Sin embargo el juez, desconfiado, se las hará ingerir a un médico que desconoce el asunto. A raíz de la milagrosa recuperación de ese médico –cuya muerte parecía inevitable– el juez llega a tal grado de desesperación por la posibilidad de haber podido ser inmortal que se lanza desde un balcón a la calle.

⁸³ Vid, José Zorrilla, *Leyendas*, edición de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 2000, p. 93.

⁸⁴ *Prospecto de Vigilias del estío*, en *QC*, I, p. 695.

⁸⁵ Una joven huérfana, que vive bajo la protección de un tutor que la pretende, se enamora de un artista llamado Genaro. El tutor, que es un juez ya anciano, al verse rechazado sentimentalmente mata a la muchacha cortando su cabeza. Tras una serie continuada de hechos fantásticos en los que la muerta y Genaro se comunican, Valentina le deja un relicario –una cabeza de plata– que le acompañará a partir de

una variante de *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838), si bien esta nueva recreación parece ser original del propio poeta. Para este poema son interesantes los comentarios de Margherita Bernard.⁸⁶ Según su apreciación, la comunicación que el protagonista establece con el fantasma puede ser fruto de su mente alterada, y la transformación de la cabeza de plata en una cabeza real puede ser producto de un espejismo, debido a los remordimientos del juez y la exaltación de Genaro. De acuerdo a los comentarios de Bernard, esta leyenda mantiene bajo una ambigüedad inusual la interpretación de los hechos. En la composición se van a ver recreados toda una serie de momentos fantásticos⁸⁷ donde la muerta y su amante se comunican.

La segunda es *El montero de Espinosa. Leyenda histórica*. Se podría considerar como una continuación del anterior poema publicado *Historia de un español y dos francesas*, de *Cantos del trovador*, ya que la condesa doña Blanca es la misma noble francesa con quien contrajo matrimonio en segundas nupcias el conde Garci Fernández. Zorrilla se hace eco de la historia según la cual el conde castellano Sancho García descubre la traición de su madre y la hace beber el veneno para él destinado. Debido al servicio prestado al rey por el héroe de esta tradición, los encargados de la seguridad de los monarcas han heredado desde entonces el título de *Monteros de Espinosa*.⁸⁸ El asunto de nuevo procede de *David perseguido* (1652), de Lozano, el cual volvió a tomar como base la *Historia de España*

entonces como un talismán. Genaro, convertido en artista famoso, es visitado en una ocasión –sin conocerse– por el que fuera tutor de su amada, el cual le pide que retrate en un busto precisamente los rasgos que él tanto amara. A medida que efectúa para el boceto en papel los rasgos que le va dictando el anciano, Genaro le lleva hasta el relicario donde estaba la efigie de Valentina, la cual se convierte misteriosamente en la cabeza ensangrentada de la asesinada. El tutor será, poco después, ejecutado en la horca.

⁸⁶ Margherita Bernard, *Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, p. 247.

⁸⁷ En estos hechos que llamo fantásticos, Genaro visita una ermita abandonada, encontrando en ella una calavera. A ella le dedica hermosas palabras deseando que fuese, precisamente, la cabeza de su amada –y no los restos de otro ser– para poseerla toda la vida como una reliquia. Esa misma noche, estando Genaro en su casa y tras oír varios aldabonazos, se le aparece el fantasma de Valentina afirmando haber escuchado su deseo ese mismo día. La historia del encuentro de una calavera y la posterior visita del supuesto cadáver a la casa del que la encontró, si bien es cierto que en esta ocasión es el espectro del finado y no su efigie, poseen algún parecido con aquellos romances de Riello (León), la comarca del Bierzo, el Algarbe (Portugal), y Orense, entre otros, que dieron origen a la leyenda en España del convidado de piedra (si bien en ellos a la calavera se la maltrata de palabra o de acto y aquí son emotivas palabras de amor). Víctor Said Armesto recoge estos romances y toda la documentación relacionada con don Juan y el convidado de piedra en su estudio *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.

⁸⁸ Se narra en esta leyenda histórica la traición de la condesa Blanca que, enamorada de Muza, el embajador del rey moro de Sevilla, quiere matar a su hijo Sancho envenenándolo, para de esta manera hacerse con el trono castellano. Sin embargo la actitud de dos sirvientes fieles como son Estrella, la camarera de doña Blanca, y su novio Sancho Montero consiguen abortar el intento de homicidio, los cuales habiendo descubierto la traición, logran, actuando con celeridad, que el conde Sancho García conociera las malas artes de su madre.

(1599) de Mariana. Esta historia también está referida en la segunda mitad de la leyenda épica del ciclo de los condes de Castilla y de la condesa traidora incluida en la *Crónica najerense*. Otros autores han tratado también la figura del conde castellano, como Cadalso hiciera en *Sancho García* (1771), y Alberto Álvarez de Cienfuegos en *La condesa de Castilla*, (1798). Sin embargo Zorrilla no siguió para su leyenda la obra de estos últimos autores.⁸⁹

Finalmente añadir que este tema será argumentado por el propio Zorrilla para su drama *Sancho García* (1842), del mismo año que la leyenda. En esta obra el hijo, compadecido de la condesa, tan sólo le da un somnífero y la encierra en un convento.

Por último se cierra el libro con *Dos hombres generosos. Leyenda oriental*. Relato en que se narra la competencia en generosidad entre el caballero sevillano Luis Tenorio y un mercader turco. Entre ambos se entabla una extraña y alocada rivalidad acerca de quién es más gentil y más cortés, así como cuál de los dos es más generoso procurándose regalos (tapices, telas, oro, mujeres).⁹⁰ Nuevamente tiene su origen en el *David perseguido* (1652) de Cristóbal Lozano, cuyo asunto, como bien explica Entrambasaguas⁹¹, hubo tomado del *Speculum Exemplorum*.

1.2.4. RECUERDOS Y FANTASÍAS.

Zorrilla publicó en 1844, Madrid, imprenta de José María Repullés, otro nuevo tomo de poesías. No es un volumen exclusivo de poesía narrativa como hiciera en sus dos últimos libros *Cantos del trovador* y *Vigilias del estío*, en esta nueva obra se incluyen también composiciones líricas. Sin razón aparente, en la edición de sus *Obras* (París, 1852) situó este libro delante de los *Cantos del trovador*, incumpliendo de esta manera el orden cronológico llevado a cabo en la edición. En este volumen están contenidos cuatro poemas narrativos, tres de ellos calificados por el autor como

⁸⁹ Vid, Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, p. XXXVII.

⁹⁰ En una ocasión el mercader llega a entregar como valioso regalo a la mujer que más ama de su harén. A su vez la generosidad del cristiano llegará hasta el punto de declararse culpable ante un delito que no había cometido y del que había sido acusado, también injustamente, su amigo el mercader turco. Sin embargo antes de que Tenorio fuera llevado preso por la justicia, un nuevo individuo confiesa ser el verdadero autor de los hechos. Esta leyenda finaliza con el indulto de este tercer caballero, y la conversión al cristianismo del rico mercader.

⁹¹ *Ibidem*, p. XXX.

“romances” *Los borceguíes de Enrique Segundo*, *Una aventura de 1360* y *Las estocadas de noche*; y una leyenda tradicional titulada *El caballero de la buena memoria*.

Volvemos a destacar, como también ocurrió en los *Cantos del trovador*, la *Introducción*. Su conocido inicio nos da las pautas de ese concepto del poeta maldito, hombre destinado a la creación y al sufrimiento:

Broté como una yerba corrompida
al borde de la tumba de un malvado,
y mi primer cantar fue a un suicida;
¡agüero fue por Dios bien desdichado!
[...]

Canta, dijo una voz, tal es tu suerte,
pero canta en el polvo que naciste,
allí donde jamás han de creerte:
canta la vida, mientras va la muerte
a sí llamado tu existencia triste.

De la misma manera nos aparece el poeta entendido como el intérprete de Dios, el conocedor de la presencia divina en la Naturaleza y en nuestras vidas, base de toda su poesía:

El orbe ante mis ojos
despliega los misterios
que impulsan la infinita
y excelsa creación:
y hollando los escombros
de tronos y de imperios,
revienta en armonía
mi libre corazón⁹²

Los borceguíes de Enrique Segundo. Romance. Narra la muerte de Enrique II de Castilla. Zorrilla, simpatizante de don Pedro, no pierde la oportunidad de considerar su muerte como un castigo ante el fratricidio que cometió.⁹³ Esta versión de Zorrilla da a entender que la muerte del rey

⁹² *Introducción de Recuerdos y fantasías*, en *OC*, I, pp. 431-434.

⁹³ Un noble moro llega ante el rey castellano. Con la excusa de una reciente hostilidad con el musulmán rey de Granada, consigue en poco tiempo una estrecha relación de amistad con Enrique II, lograda

castellano habría sido planeada por el rey moro de Granada, amigo de don Pedro para vengar su asesinato: el noble musulmán que se gana la amistad de Enrique II habría sido enviado por él para matarle. Destacamos también la interesante recreación de los festejos de la corte castellana, con músicas, colorido y la presencia de los poetas del cancionero medieval Villasandino y Pero Ferrús. Zorrilla encontró el asunto de este romance en la *Historia de España* del Padre Mariana (1599), así como en la segunda parte del *David perseguido* de Cristóbal Lozano (1659)⁹⁴.

Una aventura de 1360. Romance. Breve composición que tiene como tema principal, de nuevo, la reivindicación de la figura del rey castellano Pedro I. En la ciudad de Sevilla el rey don Pedro decidirá una controversia centrada en las aguas de un manantial que, perteneciente a los franciscanos, sin embargo se benefician de ella y agotan todos los sevillanos (amparados por un mandato real), dejando sin agua a la orden religiosa por el hecho de tener la fuente más cerca.⁹⁵ Ignoramos cuál pudo ser la fuente tomada por Zorrilla para esta anécdota relatada.

Las estocadas de noche. Romance. Una de sus composiciones narrativas más breves, Se describe una reyerta entre un caballero de nombre don Lope y el rey don Pedro, de nuevo de incógnito, que defiende a Elvira, mujer que parece esconder un importante secreto:

Pero no volváis a vella,
o por infame os tendré,
que os juro, don Lope, a fe
que no sabéis quien es ella.⁹⁶

La historia deja muchos cabos sueltos, quizás por su brevedad. El interés parece residir en el momento final, cuando el lector descubre que uno de los lidiadores es el mismo rey castellano, como vimos también en el

principalmente a base de revelar al monarca graves secretos del rey al que servía, así como de valiosos presentes que confería al cristiano: lujosas prendas, caballos, halcones, armas. En una ocasión el regalo consistió en unos borceguíes moriscos adornados de hermosa pedrería. En pocos días Enrique II afectado de extraños dolores en la planta de los pies muere aquejado por un mal arcano, y el vulgo murmurador afirma que los borceguíes estaban envenenados.

⁹⁴ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 359.

⁹⁵ El rey se decanta en favor de los frailes admirado por la valentía del franciscano Andrés que, jugando la vida, guarda con la espada el manantial, enfrentándose a cuantos rivales le salen al paso, incluido el rey que, de incógnito, se bate contra él una noche.

⁹⁶ *Las estocadas de noche*, en *OC*, I, p. 457.

romance anterior. Por supuesto el asunto, por su falta de concreción, no parece haber sido tomado de obra alguna.

El caballero de la buena memoria. Leyenda tradicional. Aparece incluido en la edición de *Obras completas* de 1884. Se sitúa la acción en el siglo XVI, recién perdida la batalla de Villalar por los combatientes comuneros. La anécdota, muy conocida, trata de aquel hecho inaudito del caballero que, huyendo de la justicia por haber matado a un hombre, se refugia precisamente en la casa de la madre de aquel caballero al que había quitado la vida.⁹⁷ Este asunto aparece desarrollado en la primera parte de *David perseguido* de Cristóbal Lozano, también figura en la obra *Desiderio y Electo*⁹⁸ (1762), de Fray Jaime Barón (libro de especial importancia para la leyenda del caballero que presencia su propio entierro, ver punto 4.1.8). En la extensa nota que añadió Zorrilla para la edición de 1884 introduce comentarios acerca del convento de Recoletos, al cual iba de niño junto a su madre. También nos informa de la señal que dejó en su memoria la sufriente imagen del Cristo que poseía esta iglesia.

1.2.5. LA AZUCENA SILVESTRE.

En 1845 publicó José Zorrilla en la imprenta de D. Antonio Yenes, Madrid, su obra *La azucena silvestre. Leyenda religiosa del siglo IX*. El libro contiene exclusivamente la leyenda del título, no va acompañada de otras composiciones. Fue reimpresa en París por Baudry en 1852 y también en el volumen de *Obras completas* de Barcelona en 1884. En la nota que el autor antepuso a la leyenda en esta última edición hay un encomio del paisaje de Montserrat y se reseña la historia de la fundación del monasterio y del inmenso tesoro que sus naves llegaron a guardar debido a las riquezas que, sobre todo reyes, ofrendaron a la Virgen. El autor lamenta esos tesoros perdidos y, principalmente, el descreimiento de los tiempos modernos. Zorrilla dedicó esta leyenda a su amigo el duque de Rivas, quien le correspondió con otra leyenda titulada *La azucena milagrosa* en 1847.

⁹⁷ La madre viuda, Inés de Zamora, que llega incluso a conocer la verdad de lo acontecido, salva sin embargo la vida del asesino, y ante la imagen de un Cristo resuelve no entregar a Pedro de Guzmán a la justicia. Pasado un tiempo el mismo caballero don Pedro de Guzmán se bate en duelo a espada contra un milanés que había vilmente asesinado a su hermano. Acobardado el italiano debido a su inferioridad en el combate huye a refugiarse dentro de la iglesia de Recoletos. Guzmán, en sagrado, teniendo la posibilidad de vengar la muerte de su hermano, se acuerda sin embargo –al ver una imagen de Cristo– de aquella mujer, y finalmente perdona la vida al milanés.

⁹⁸ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 358.

Se trata de un extenso poema de más de tres mil versos en el que Zorrilla recoge el legendario testimonio sobre la fundación del monasterio de Montserrat.⁹⁹

El personaje de Guarino es mostrado como un hombre sufriente que debe luchar a cada momento contra los deseos de la carne, hasta que, finalmente, cae en el pecado de abusar sexualmente y matar a la muchacha. De entre todas las obras que han tratado este asunto poético la más divulgada es el *Monserate* (1587), de Cristóbal de Virués, si bien Narciso Alonso Cortés afirma que no debió Zorrilla de conocer este texto. Para el crítico es seguro que se basó principalmente en la obra de Fray Jaime Barón *Desiderio y Electo*.¹⁰⁰

1.2.6. EL DESAFÍO DEL DIABLO Y UN TESTIGO DE BRONCE.

Ambas leyendas se publicaron juntas en 1845 *El desafío del diablo y Un testigo de bronce. Dos leyendas tradicionales*, en Madrid, imprenta de Ignacio Boix. Pasaron luego a la edición de París (1852). Contiénese exclusivamente la narración de ambas leyendas, no hay poesía lírica intercalada ni tampoco una introducción común que encabece el volumen. Las dos leyendas serán incluidas en ese tomo único de sus *Obras completas* publicado en 1884.

⁹⁹ Cuenta la leyenda cómo María, hija del conde barcelonés Wifredo, queda ciega a causa de un rayo. Sin encontrar la solución para su cura, un extraño anciano les informa que sólo el eremita de Montserrat podrá sanarla. Como consecuencia de ello el conde y su hija marchan en busca del *santo* penitente Guarino, quien devuelve milagrosamente la vista de María. La joven decidirá, en gratitud, quedarse en la montaña y elevar un santo monasterio. Sin lograr esquivar la tentación, termina Guarino cediendo al pecado, y viola y asesina a la muchacha. A la mañana siguiente el conde no encontró en la montaña ni a su hija ni al eremita. Años después se notifica el fenómeno de que los monteros del conde han cazado una extraña alimaña en las peñas de Montserrat. Aquel monstruo, que era Guarino (transformado en animal hasta que un niño le absolviera en el nombre de Dios), será encerrado en una jaula, y visitado día y noche por la curiosa gente del condado. Recobrada ya su forma humana, confiesa al conde el asesinato de María. Guiados por el penitente consiguen encontrar el lugar donde yace enterrada la muchacha: una azucena silvestre coronaba el lugar y su tallo se insertaba en la garganta del cuerpo enterrado de María. Finalmente desentierren a la joven, y por medio de un milagro de la Virgen, cuya imagen emerge ante los ojos de Guarino y el conde, María recobra la vida. Al final de la composición, la Virgen ordena levantar un monasterio en ese mismo lugar, donde serán enterrados los cuerpos de Guarino, el conde Wifredo y su hija.

¹⁰⁰ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, pp. 362-365. Da una amplia lista de las numerosas obras que en verso y prosa se han compuesto sobre esta tradición. Destacamos también el estudio de Arturo Farinelli, *Poesía del Montserrat y otros ensayos*, Barcelona, 1940.

*El desafío del diablo. Leyenda tradicional.*¹⁰¹ La relación de esta leyenda con *Margarita la tornera* y *El capitán Montoya* será analizado en puntos posteriores (por ejemplo en 3.3.1.1 o 3.3.1.2). Nos cuenta Zorrilla en la nota previa al poema en la edición de 1884:

El hecho del crucifijo que por los cabellos la ase, es del P. Rivadeneyra o del P. Nieremberg; los nombres de los personajes y el lugar de la escena son imaginarios: la acción tiene sin embargo un fondo histórico.¹⁰²

Zorrilla halló el asunto en un hecho real. Según nos relata también en la nota¹⁰³ que precedía a la leyenda en la edición de *Obras completas*, visitaba a su padre estando en Sevilla un caballero cordobés acompañado de sus dos hijos. Micaela, que era la hija pequeña, iba a ser enviada para profesar en un convento, y su hermano favorecía el propósito con interés. Semanas más tarde recibe la madre de Zorrilla unos presentes que le trajeron de la fiesta de profesión de Micaela, que había tomado el velo en un convento. Poco después fue informado el padre que el novio de Micaela, llamado Rafael, había matado al hermano de ella –principal valedor de su *encierro*– de dos estocadas. Esta anécdota es, por tanto, el fondo real de cuyo recuerdo se vale el autor para establecer el cuerpo del poema que, sin embargo, utiliza como pieza principal el desenlace del mismo, el cual tiene claras semejanzas con la cantiga LIX de Alfonso X *el Sabio* (que luego pasó al capítulo XVIII de los *Castigos e documentos*) en la que una imagen de Cristo abofetea –y no ase de los cabellos– a una monja de Fontevrault cuando se despedía devota antes de proceder a abandonar el convento con un apuesto galán (ver para ello el punto 6.2.3).

Lo que parece no tener explicación posible es la razón por la cual Zorrilla tituló a esta leyenda *El desafío del diablo*:

¹⁰¹ Los hechos se presentan ocurridos durante la época de Felipe V, en la serranía cordobesa. Beatriz se enamora de un bandido, perseguido por la justicia. El hermano de la joven –con miras claramente egoístas– miente a Beatriz diciendo que su amante ha muerto ejecutado por la justicia, con el fin de que ella profese en un convento y pueda reunir para sí todas las riquezas de la familia. Pasado un tiempo, habiendo profesado ya la muchacha, acude el bandido al coro en que las monjas rezaban. De nuevo se encuentran los dos amantes, y con billetes y citas repetidas convienen, a iniciativa de ella, huir juntos una noche. A la hora señalada la monja se dispone a escapar del convento con su amante. Antes de huir se arrodilla ante la imagen del Divino Redentor, y al levantarse para proceder a su fuga es agarrada de los cabellos por la imagen del Cristo, recriminando su intención. La monja morirá esa misma noche, en la que –a su vez y mientras espera la salida de Beatriz– el bandido mata al hermano de la muchacha. A la mañana siguiente César penetra en la iglesia del convento y observa el oficio de difuntos que las monjas entonan por el fallecimiento de Beatriz. Como consecuencia de ello se hace ermitaño.

¹⁰² Nota a *El desafío del diablo*, en *OC*, I, p. 2.214.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 2.214-2.215.

debí sin duda tener una razón, por extraña o efímera que fuera, para ponérsele; pero no la recuerdo absolutamente –tal vez la exigencia de un editor que pedía un título llamativo; tal vez al comenzarla tenía un pensamiento más diabólico para concluirla: no lo sé ya.¹⁰⁴

*Un testigo de bronce. Leyenda tradicional.*¹⁰⁵ El asunto de esta leyenda parece enteramente original de José Zorrilla. En ella el autor recrea diversas calles y vistas de Valladolid, la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua e incluso el Cristo de bronce, Afirma también en la nota que antecede a la leyenda (edición de 1884), haberla escrito para que su padre la leyera, siendo el correcto juez de la misma un trasunto de su padre.

Respecto al desenlace final no podemos menos que relacionarlo con la tradición toledana del Cristo de la Vega, quien también –como vimos– declara en juicio humano para castigar al culpable.

A manera de introducción, justo al comenzar la leyenda, describe Zorrilla la pesadilla de un personaje empleando una escala métrica que, como indicara en su nota previa, fue una moda de época, imitando *Les Djinnns* de Víctor Hugo, y que ya hubo utilizado también el español, por ejemplo, en *La azucena silvestre*.

1.2.7. OBRAS EN COLABORACIÓN CON GARCÍA DE QUEVEDO.

A partir de 1849, abrumado por problemas personales como la muerte de su padre y las malas relaciones por las que atravesaba su

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 2.215.

¹⁰⁵ Se evoca el Valladolid de la época de Felipe II. En esta ciudad se produce una muerte, don Germán de Osorio es asesinado por don Juan, miembros ambos de dos familias importantes y rivales. Vil asesinato que sucede horas después de que el propio Felipe II mediara entre las dos familias con el fin de establecer una amistosa alianza entre las nuevas generaciones. La víctima del asesinato es sobrino del reputado juez don Miguel de Osorio, quien está convencido de la culpabilidad de don Juan, a pesar de que las apariencias no respaldan su opinión, como tampoco el propio rey que le cree ciego de dolor y hostilidad hacia aquella familia. Para probar su culpabilidad el juez no duda en provocarle a un duelo, y consigue con ello que, en un momento en que se mostraba apurado, el joven utilizase la estocada traidora con que había cometido el crimen. Sin embargo, de nada sirve tal prueba cuando sólo el juez ha podido observar el accidente y nadie más ha sido testigo. A pesar de ello, convencido de la justicia de Dios, don Miguel de Osorio emplaza al joven ante los Santos Evangelios para jurar su inocencia, y en el momento en que se disponía a jurar en falso se anuncia la llegada de un caballero embozado que dice ser único testigo de la muerte de don Germán Osorio. Es la estatua de bronce del Cristo de Nuestra Señora de la Antigua de Valladolid que declara en contra del joven don Juan, que morirá seguidamente. El juez acabará sus días en un convento de clausura.

matrimonio con Florentina O'Reilly, Zorrilla dio a luz varias obras en colaboración con el poeta venezolano José Heriberto García de Quevedo, debido a que las dificultades por las que atravesaba menguaban considerablemente su creatividad (ver el punto 3.1 de la presente tesis).

La primera de ellas es *María. Corona poética de la Virgen*, imprenta que fue de Operarios (1849). Zorrilla, según nos cuenta en *Recuerdos del tiempo viejo*, se encontraba escribiendo esta obra cuando murió su padre y, no queriendo continuar la composición, «escribí a Gullón que buscara quien concluyera el libro de María, que no quería yo continuar.» Fue García de Quevedo el poeta que culminó el poema. Obra religiosa de fe y amor a la Virgen. No hay en ella poesía legendaria. Se incorporó a la edición de París, tomo III.

Con García de Quevedo colabora también en el libro *Un cuento de amores*, publicado primeramente en el *Semanario pintoresco español* (1850). Pasó al tomo III de la edición de Baudry (París, 1852). Zorrilla escribió hasta el capítulo sexto inclusive, el resto García de Quevedo. La acción transcurre en el siglo XVIII, en tiempos del rey Felipe V. Las relaciones entre dos enamorados se verán obstaculizadas por la rivalidad tradicional entre las dos familias. Finalmente se logra el perdón entre ellas, y que los dos enamorados puedan vivir felices. El asunto es original, fruto de la colaboración entre los dos autores. El tema de las dos familias rivales es muy abundante en la historia de la literatura, e incluso el propio Zorrilla ya lo había esbozado en su leyenda *Un testigo de bronce*.

La última colaboración entre ambos escritores será el poema *Ira de Dios. Poema bíblico*, publicado en el tomo III de la edición de Baudry (París, 1852). De los siete cantos y una conclusión que posee el poema, Zorrilla sólo escribió el canto primero y tercero, los cuales ya hubo publicado en 1844 en el periódico *El Laberinto*. Trata el castigo divino sobre las ciudades de Sodoma y Gomorra, en un tono apocalíptico. No hay en esta obra composiciones legendarias.

1.2.8. ESTANCIA EUROPEA: CREACIONES MENORES.

En los años que permaneció en París y Londres (entre 1851 y 1853), antes de partir hacia México, Zorrilla publicó las siguientes composiciones (ajenas al legendario).

En los *Ensayos poéticos* de Fernando de la Vera, París, imprenta de Pillet Fils Ainé (1852) inserta a manera de prólogo una *Epístola*, en la que cultiva la lírica personal, no narrativa. Nos habla sobre su concepto de poesía, así

como de su estancia en Flandes. Pasó esta epístola al tomo III de la edición de Baudry (París, 1852).

Ese tono personal e íntimo se repite en *Una historia de locos*, impreso por Arbieu, Poisy (1852). Esta carta-cuento era una pieza introductoria de un interesante proyecto poético nunca realizado que se iba a llamar *Cuento de cuentos, mil leyendas granadinas*. Será también recogido en la edición de las *Obras de José Zorrilla* de París (1852), en el tomo III. Es un análisis de su vida y su obra a través de las opiniones del propio autor, y de un enfermo loco que conoce en Valladolid que es un doble exacto de él mismo. Utiliza unos versos muy prosaicos, cercanos al lenguaje coloquial.

Encontrándose en Francia, también en el tomo III de la edición de Baudry, Zorrilla publicó unas composiciones líricas posteriores a 1847 (la mayoría escritas con anterioridad a su estancia en París), ninguna de ellas legendaria, que en la edición de las obras completas de Zorrilla preparada por Narciso Alonso Cortés se insertan bajo el epígrafe de *Ofrenda poética*. Poemas de circunstancia como *A mi mujer* o *En un album*; traducciones de sonetos de Petrarca, poemas de tema religioso *Hosanna*, también oriental *¡Allah Akbar!* y sobre todo creaciones dedicadas al Liceo de Madrid como *Ofrenda poética* y *Al renacimiento del Liceo*.

En 1853 publica *Cuentos de un loco. Episodios de mi vida*. Si bien es posterior a *Granada* (1852), que analizaremos en el siguiente apartado, introducimos ahora este libro por considerarlo dentro de las creaciones menores del autor, correspondientes a esta etapa europea previa a su marcha hacia México en 1854. Se comenzó a publicar por entregas en el *Semanario pintoresco español* en 1853, si bien no pasaron de la primera parte. No hay en esta obra composiciones legendarias, desde el exilio europeo vuelve el poeta la vista a su país, rememorando el tiempo pasado. Hay asimismo una reafirmación de su religiosidad. El poema *Maese Adán y su hija* que aparece en este libro será posteriormente aumentado y publicado como leyenda con el título *Historia de tres Ave Marías* incluido en la segunda parte de *La flor de los recuerdos* (1859).

1.2.9. GRANADA. POEMA ORIENTAL.

Granada. Poema oriental, París, imprenta de Pillet Fils Ainé (1852). Publicó el poema estando también en París, sin embargo emprendió su elaboración mucho antes¹⁰⁶. Dividido en dos volúmenes, se inicia el libro con un poema narrativo titulado *Leyenda de Al-Hamar*. El núcleo de la obra lo forman nueve libros que narran los últimos días del reino moro de Granada. También lleva añadido en prosa una vida de Mahoma, entre el libro tercero y cuarto.

La composición se encuentra encabezada por una *Fantasía*. Se trata de una dedicatoria a don Bartolomé Muriel que reproduce casi íntegramente otra que hiciera el autor a Rafael de Guardamino, y que precedía la *Leyenda de Al-Hamar* que se publicó en 1847. En ella Zorrilla, a manera de análisis de su arte poética y empleando un tono confidencial que suele utilizar en los prólogos de sus creaciones, como por ejemplo vimos en *Los cantos del trovador* o en *Vigilias del estío*, se nos presenta como un cantor del pasado y un sirviente de la tradición. Un ejemplo son estos versos (que ya citamos en el primer apartado de la tesis):

Y he aquí porque cuando hoy mi voz levanto,
cristiano y español, con fe y sin miedo,
canto mi religión, mi patria canto.
Con mi destino cumplo como puedo;
y si sucumbo por llenarle, en suma
con Dios en paz y con mi patria quedo.¹⁰⁷

Tras el prólogo en prosa la obra se inicia con la *Leyenda de Muhamad Al-Hamar el Nazarita, rey de Granada* publicada anteriormente –como ya hemos citado– en 1847, y que fue ideada para formar parte del proyecto poético *Cuento de cuentos*, nunca escrito. Se divide en cinco libros.¹⁰⁸ Al

¹⁰⁶ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 498.

¹⁰⁷ *Granada*, en *OC*, I, p. 1.141.

¹⁰⁸ El primero de ellos, el *Libro de los sueños*, nos introduce la regia figura de Al-Hamar, perfecto ejemplo de honestidad y moralidad. Entrando en Granada como vencedor, tras las luchas civiles entre musulmanes, se nos describe su paseo por el territorio granadino, y cómo al final se queda dormido junto al arroyo. El *Libro de las perlas* narra la aparición del ángel Azael, que emerge del fondo del arroyo y pronostica al rey nazarita –filtrándose en sus sueños– glorias, riquezas y triunfos. Al despertar Al-Hamar deseoso de grandeza descubre, con sorpresa, que las gotas desprendidas de las flores se convierten en gruesas perlas. Es entonces cuando se da cuenta que las riquezas del sueño se están convirtiendo en realidad. En *El libro de los alcázares* son descritos los monumentos levantados por la opulencia del rey

final de esta composición, Al-Hamar ve a través de un espejo su propio entierro, lo que supone el fin de su cuerpo terrenal, pasando seguidamente a convertirse en un nuevo espíritu. Por supuesto la visión de su funeral por parte del rey moro tiene semejanza con *El capitán Montoya* (ver punto 4.2.2 de la presente tesis). Hatamleh¹⁰⁹ en su estudio *El tema oriental en los poetas románticos españoles* (1972) sostiene que Zorrilla no se documenta para el asunto de la leyenda en la tradición árabe, y que, por tanto, es básicamente invención del autor.

El poema de *Granada* propiamente dicho consta de nueve libros. Prueba del esmero y cuidado con que Zorrilla trabajó esta obra son las numerosas notas informativas con que completó la edición, añadiendo al final de cada tomo un comentario a ciertos versos donde incluía información tomada de libros de referencia, entre los que destaca *Historia de Granada*¹¹⁰ de Miguel Lafuente Alcántara. El asunto principal de estos nueve libros se centra en los sucesos que acompañaron la caída de Granada en manos de los Reyes Católicos.¹¹¹

moro; la Alhambra, el Generalife, los Alcázares. Sin embargo Al-Hamar, a pesar de su inmensa gloria y riqueza, se encuentra abatido y melancólico. En el *Libro de los espíritus* se medita sobre la corrupción, el abuso, y la injusticia que, en muchos casos, la riqueza y la opulencia ha transformado a los hombres. Se señala también la intuición por parte de Al-Hamar de una futura conquista cristiana de su reinado. Habiendo sido guiado por su caballo, sorprende al rey el crepúsculo junto al arroyo de Azael. Allí, y tras convocar al espíritu, el caballo que cabalga emprende una desbocada carrera atravesando montes, ríos, peñas, hasta penetrar en el alcázar de Azael, cuya llegada se narra en el último de los libros de la leyenda, *Libro de las nieves*. Allí, le recibe el ángel, y le anuncia que ese mismo día su cuerpo terrenal perecerá, pero que, sin embargo, Dios va a permitir que su muerte quede suspendida hasta que los cristianos conquisten Granada.

¹⁰⁹ Mohammed Abdo Hatamleh, *El tema oriental en los poetas románticos españoles*, Anel, Granada, 1972. Tomado del libro *La poesía de José Zorrilla* de Navas Ruiz, p. 112.

¹¹⁰ Miguel Lafuente Alcántara, *Historia de Granada*, Impredisur, Granada, 1992.

¹¹¹ En el *libro primero* se expone la situación de la Castilla de los Reyes Católicos, así como el reino de Granada que estaba siendo regido por el penúltimo rey moro que se iba a sentar en el trono de Al-Hamar, el guerrero Muley Hasan, del que se comenta estar perdidamente enamorado de la hermosa cautiva Zoraya (la cristiana doña Isabel de Solís), a la cual nombrará posteriormente como su única sultana, encerrando en una torre tanto a la reina (su mujer Aixa) como a Abu-Abdil, su hijo. En el *libro segundo* se narra la embajada del castellano don Juan de Vera quien se entrevistará en la torre de Comares con Muley Hasan, reclamándole el atrasado pago del tributo anual a Castilla. La negativa del rey moro respecto a este pago será el desencadenante principal de la toma del reino de Granada por los cristianos. En el *libro tercero* tiene lugar el asalto de la fortaleza de Zahara por las tropas moras de Muley Hasan, y la brava defensa que de ella hizo un solo cristiano, don Gonzalo Arias de Saavedra, que se enfrentó valeroso a todo el ejército rival mientras el resto de su guardia se entretenía con la bebida y las mujeres. En el *libro cuarto* el ángel Azael, que reanima a Al-Hamar ante la inminente caída del reino moro de Granada, se aparece a Isabel la Católica anunciándole, mientras duerme, la victoria contra el Islam. Al final del canto el ángel Azael agita durante el sueño el corazón de un valeroso guerrero castellano, Ponce de León, héroe que tomará la más rica villa del rey moro, Alhama. El *libro quinto* lleva la acción a una vieja torre solitaria, relacionada con la brujería. El sabio que la habita recibe a Muley-Hasan, allí el rey es dormido por el sabio que le hace contemplar en sueños los próximos acontecimientos: la rebelión de su hijo Abu-Abdil –que se escapó de la torre en que le tenía prisionero– y la toma de Alhama por los cristianos. El *libro sexto* narra la estancia en las torres de la Alhambra de Zoraya, la sultana, que, siendo informada de la fuga de Abu-Abdil, manda al wazir asesinar a la reina, sin éxito. Asimismo en esas torres Hasan tiene prisionera también a Moraima, la esposa de Abu-Abdil. Al final del canto, y mientras Muley Hasan ha partido hacia Alhama regresa Abu-Abdil, ya coronado rey, para recobrar a su madre, su esposa

Es interesante advertir que la obra comienza con una *Invocación* en octavas reales con las que se elogia el mundo árabe, aclarando al lector que sus versos atenderán con la dignidad que se merece aquella cultura extraordinaria, y no tratará a los vencidos de meros villanos, sino como valiosos enemigos. Destacamos asimismo la lista de guerreros y ciudades tan propio de los poemas épicos (como ocurre, por ejemplo, en el canto II de la *Iliada*¹¹²) encabezando el primero de los libros. El *libro tercero* incluirá entre sus versos estrofas enteras del poema que forma parte de *Poesías II* (1837), *La sorpresa de Zahara*; mientras que en el *libro quinto* Zorrilla recreará el conocido romance tradicional *¡Ay, de mi Alhama!*¹¹³

Fue comentado anteriormente, en relación a las fuentes que Zorrilla utilizó para documentarse, que el autor acompañó la edición con unas notas finales que citaban fragmentos de crónicas con el fin de ampliar la información del lector y aclarar ciertas dudas que pudieran surgir en la comprensión de algunos versos. Es fácil, por ello, mencionar las obras de referencia que fueron por él utilizadas, simplemente acudiendo a los libros de donde provenían esos párrafos (el título de la obra a la que pertenecía el fragmento aparecía al final de cada uno de los textos). Su principal libro de referencia fue *Historia del reino de Granada* de Miguel Lafuente Alcántara; ambos autores estaban unidos por una gran amistad, siendo Zorrilla autor del prólogo a la edición parisina –por Baudry– de esta misma obra en 1852¹¹⁴. Otros libros que le sirvieron de ayuda fueron: *Historia de la conquista de Granada* (1829) de Washington Irving; *Historia del reinado de Isabel y Fernando* (1836) de William H. Prescott; *Historia de la dominación de los árabes en España* (1820) de José Antonio Conde; *Las guerras civiles de Granada* (1595) de Ginés Pérez de Hita. Según afirma Narciso Alonso Cortés¹¹⁵ el autor Francisco Martínez de la Rosa había publicado años antes su tragedia *Morayma* y su novela *Doña Isabel de Solís* que, según afirma el crítico, no fueron desconocidas para el poeta.

y su hijo. El *libro séptimo* relata la derrota de Muley Hasan en su intento de reconquistar Alhama, y su retirada a Granada, frenada por un caballero que le informa de la nueva situación del reino; que su hijo Abu-Abdil es el nuevo rey, su wazir Ben-Egas es hecho prisionero y milagrosamente huida Zoraya. El *libro octavo* narra la expedición de Abu-Abdil hacia Lucena, envuelto en una sucesión de malos presagios. La partida del guerrero tiene su complemento en los pasajes líricos que describen el lamento de su bella esposa Moraima, en mayor grado cuando el mensajero Cid-Kaleb, doblando la rodilla ante las sultanas y con gesto compungido, informa a la madre y esposa del rey, que éste es cautivo del ejército cristiano. El *libro noveno*, el más breve de la obra, acaba con la descripción del castillo de Baena, y los últimos amores de Boabdil (Abu-Abdil), allí retenido, con una cristiana.

¹¹² Homero, *Iliada*, Gredos, Madrid, 1991, pp. 29-57.

¹¹³ Melchor Montes Martín, *Los mejores romances de la lengua castellana*, Edicomunicación, Barcelona, 1997, p. 177.

¹¹⁴ Vid. Dolores Romero López, *Notas sobre el orientalismo en la obra de José Zorrilla*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 515-525.

¹¹⁵ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 504.

1.2.10. OBRAS DURANTE SU ESTANCIA EN AMÉRICA.

Zorrilla, tras la crisis personal que le llevó a abandonar España¹¹⁶ (entre los años 1851 en que se estableció en París y 1853 que permaneció en Londres) embarcó finalmente rumbo a México en 1854, cuya estancia en el país norteamericano se prolongó hasta 1866 (con la sola excepción del tiempo que pasó en Cuba, aproximadamente un año, desde noviembre de 1858). Esos doce años de exilio americano no fueron muy fecundos poéticamente hablando para el autor, a pesar de que contara con la amistad del Emperador Maximiliano que subió al poder en 1864, quien le nombró director del Teatro Nacional de México y del particular de su palacio.¹¹⁷

Una de las obras escritas durante esta etapa es *La flor de los recuerdos*, publicada en dos libros, el primero en México (1855), por entregas, y el segundo en La Habana, en 1859. El primer libro es *La flor de los recuerdos. Ofrenda que hace a los pueblos hispano-americanos Don José Zorrilla*, tomo I, México, Imprenta del Correo de España (1855). Obra compuesta en varios apartados tanto en verso como en prosa. Uno de ellos es *México y los mexicanos* extenso texto en prosa que viene a ser un elogio de los paisajes, el pueblo y el clima de aquel país. A su vez dará noticia de los numerosos poetas del lugar, citando fragmentos de sus poemas. En las composiciones líricas predomina la poesía de tono personal, no equiparables con los poemas legendarios que estamos estudiando (con la excepción de la leyenda de la primera rosa, que será retomada y ampliada en 1859, en el libro *Dos Rosas y dos Rosales*). Sin embargo destacamos momentos descriptivos interesantes como esa sensación de ahogo presente en *Leila y Fathma* y el canto religioso expresado en *A Dios*, autor de la belleza infinita del mundo y origen de toda música terrenal (aves, viento, arroyo..). El segundo tomo es *La flor de los recuerdos. Ofrenda que hace a los pueblos hispano-americanos don José Zorrilla. Isla de Cuba*, La Habana, Librería e imprenta de El Iris (1859). El libro está compuesto de dos leyendas y algunas poesías sueltas, además de un *Preludio* que lo encabeza dedicado a la Marquesa de La Habana, y en el que el poeta identifica sus versos con su vida:

Mi libro es una hoja del corazón caída,

¹¹⁶ Ver punto 3.1.2 de la presente tesis.

¹¹⁷ Ver José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, *OC*, II, pp. 1.973-1.992.

semillas de mi alma sus pensamientos son,
sus páginas numeran las horas de mi vida,
sus versos los latidos que da mi corazón.¹¹⁸

La primera de las leyendas es *Una repetición de Losada. Cuento fantástico*.¹¹⁹ El prosaísmo en sus versos, y la historia poco clara que se establece en la posible relación entre los relojes de Losada y la muerte de la muchacha, así como la decisión de envolver al final todo lo sucedido como producto de un sueño, hacen de esta leyenda fantástica una composición extraña dentro de su producción. El asunto es creación suya, no existen fuentes previas.

La segunda de las leyendas *Historia de tres Ave Marías* completa el poema *Maese Adán y su hija* que quedó ya iniciado en *Cuentos de un loco*¹²⁰ (1853). El autor aprovechará la composición realizada con anterioridad para introducir una nueva anécdota independiente, sólo relacionada en el uso de los nombres de los personajes. Esta historia que se genera para *La flor de los recuerdos* de 1859 da sentido al definitivo título de *Historia de tres Ave Marías*.¹²¹ Mediante una anagnórisis final propia del teatro romántico, descubrimos que Aurora –que no es gitana de nacimiento sino adoptada por el poblado– es la hermana de don Félix. La devoción mariana será exclusiva del desenlace, no habiendo en el resto del poema un fervor hacia la Virgen, como sí estaba presente en *Margarita la tornera*. En referencia a las posibles influencias que esta leyenda ha podido tener, es obvia la comparación con *La gitanilla* –*Novelas ejemplares* (1613)– de Cervantes, coincidiendo en la historia de amor entre una hermosa gitana, que al final se sabrá que es la hija de un noble y un caballero ilustre que por

¹¹⁸ *La flor de los recuerdos*, en *OC*, I, p. 1.551

¹¹⁹ Viviendo en Londres un relojero llamado Losada, recibe la visita de una mujer muy enferma y de su marido. Muerta la muchacha, Losada construye un primoroso reloj de repetición en forma de catedral gótica con un sonido que imitaba perfectamente el postrer gemido que la joven emitió justo antes de morir, y que el relojero, el médico y su marido escucharon aquel fatídico día. En la esperanza de curar a este último, afectado desde entonces de locura, Losada le lleva el reloj, pero con un resultado diferente, pues el trastornado joven, al escuchar de nuevo el gemido de su amada, le lanzó de brutal manera la repetición al pecho.

¹²⁰ El caballero don Félix, dispuesto a casarse con la gitana Aurora, oye de los labios de su futuro suegro la horrible violación de la que fue, tiempo atrás, víctima su amada, y cuya venganza sobre el violador debe ser ejecutada por el hombre que decida casarse con ella. Para conocer la identidad del malvado que la deshonoró, el gitano mediante un espejo encantado, hace que aparezca en la luna del mismo el rostro del culpable.

¹²¹ Don Félix y Aurora –los enamorados– se casan en Triana con gran entusiasmo del pueblo gitano. Sin embargo un extraño fenómeno impide a los amantes saciar sus amores, una inexplicable repulsión les aparta del contacto físico, y al ir a ocupar el lecho nupcial, ambos realizan espontáneamente las mismas prácticas religiosas: se arrodillan ante un relicario y rezan tres avemarías. A raíz de estos insólitos hábitos –coincidentes en ambos– la pareja se adentra en continuas reflexiones, llegando a la conclusión de que heredaron los dos estas costumbres por tradición familiar, debido a su madre. Finalmente descubrirán que son hermanos dando las gracias a la Virgen por interceder en su relación e impedir el incesto.

amor a ella se hace también gitano. Así como el teatro romántico, entre cuyos dramas observamos algún parecido con *El trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez, por la presencia de la etnia gitana, el linaje desconocido, y la importancia que la canción tiene en ella.

También en 1859 Zorrilla publicó en La Habana *Dos Rosas y dos Rosales. Leyenda en dos partes*, imprenta del Diario de la Marina. Si bien el subtítulo indica ser una leyenda dividida en dos partes, en realidad son dos historias independientes, de las cuales la primera *Historia de la primera Rosa* ya había sido publicada en el tomo I de *La flor de los recuerdos* en 1855 (y anteriormente en 1853, como breve fragmento, en la *Revista Española de Ambos Mundos*, con el título de *La Rosa de Alejandría*). En esta leyenda inicial –*Historia de la primera Rosa*– se cuenta cómo dos jóvenes enamorados, Rosa y Carlos, no pueden llevar a cabo sus planes amorosos porque los padres de ambos amantes se oponen a la boda, buscando para sus respectivos hijos más ilustres y distinguidos pretendientes.¹²² El asunto novelesco de esta historia, con ciertas semejanzas con la leyenda *El talismán* en lo referente a la obsesión de la mujer amada que es compulsivamente representada en piedra por su pareja, parece ser genuino del poeta.

La segunda historia, o segunda parte de esta extensa leyenda dividida en dos, es *Las almas enamoradas. Historia de la segunda Rosa. Drama-leyenda*. Nada tiene que ver con la primera, sino es porque los Rosales protagonistas son descendientes de la anterior familia. Prueba de la independencia de ambas historias es que *Las almas enamoradas* se publicó de manera separada en 1861 en México y en 1868 en Barcelona.¹²³

¹²² Tras una larga época fuera del país, al regresar Carlos a su tierra, acude de noche y a escondidas al aposento de Rosa. Allí le sorprende el doctor (*padre* de la chica) que le muestra a su amada inerte y fría en su lecho, creyendo así, don Carlos –debido a las artes empleadas por el doctor– que Rosa había fallecido y estaba muerta sobre la cama. A raíz de ello el noble mancebo se vuelve loco, y, encerrado en una habitación del castillo, trabaja la figura de su amada en un bloque de mármol. Su padre acude al doctor para que trate su mal, quien, arrepentido, promete hacerlo. Tras una serie de encuentros con el paciente, en los cuales el doctor refiere su vida y la de Rosa, que era realmente hija del rey indio Idalkán, revela finalmente a don Carlos que la muerte de aquella mujer a la que amara no fue real, sino aparente, lograda con artificios de la ciencia. Tras esto, el doctor hace que Rosa se presente ante el joven caballero, que recobra así la razón. En un epílogo final los jóvenes se unen en matrimonio.

¹²³ Trasladada a la época contemporánea, se trata del amor entre otro Carlos y otra Rosa, primos entre sí, cuya relación se ve amenazada con la llegada de otro pretendiente de la muchacha, un familiar rico de Madrid. El joven propone un plazo de tres años al padre de la muchacha, con el propósito de volver, tras ese periodo señalado, con el suficiente dinero para poder casarse con Rosa, y superar la oferta del otro pretendiente. Es por ello que se va a la India para buscar y reclamar el tesoro de sus antepasados (ensartando esta segunda parte con la anterior leyenda). Tiempo después de su partida se informa que el joven ha muerto ahogado, y Rosa –a petición de su padre– se casa antes de cumplirse el plazo. Al regresar a Granada don Carlos mata a su rival (que había contratado a mercenarios para que le asesinaran en el extranjero) y se entrevista con Rosa, que en esos momentos ha ingresado en un convento. Ante la posibilidad que se les presenta de escapar de aquel lugar y empezar una vida juntos, prefieren ambos no cometer pecado.

De gran importancia resulta el final de la composición, especialmente por su originalidad y oposición a las leyendas de *Margarita la tornera* y *El capitán Montoya*. Ante la posibilidad que se les presenta a los amantes de empezar juntos una nueva vida, para lo cual debía ella escapar del convento, prefieren ambos no cometer pecado y reencontrarse amantes en la eternidad, evitando con ello el sacrilegio y un posible castigo divino (esta decisión será citada en numerosas ocasiones a lo largo de la presente tesis, puntos 2.4.2 o 3.3.1.2 por ejemplo).

Reminiscencias de obras anteriores envuelven la trama de esta leyenda. Desde la *Odisea* de Homero, en que Odiseo avejentado vuelve a Ítaca entrevistándose con su fiel mujer y mata a sus rivales, cuyo asunto fue después recuperado por infinitas obras entre la que destacamos, por su cercanía temporal, *El conde de Montecristo* (1846) de Dumas. Y, principalmente, el tema tan esgrimido por el propio Zorrilla del plazo fijado por dos amantes para su enlace, que a partir de que lo utilizara Juan Eugenio Hartzenbuch para *Los amantes de Teruel* (1837), fue tratado con notable asiduidad, especialmente Zorrilla, que lo aprovecha en la obra de teatro *Un año y un día* (1842) y en la leyenda *Recuerdos de Valladolid* (1839).

Lecturas de don José Zorrilla en el Casino Español en 1864, México, imprenta de Andrade y Escalante (1864). Se trata de un folleto de treinta y dos páginas que contiene dos composiciones, *Confidencias y serenata a S.M.C. doña Isabel II*, que será posteriormente reimpressa en *Álbum de un loco* (1867) e *Historia de una Rosa. Lectura del cuento de las flores*, donde el poeta narra una historia triste de amor, extraña dentro de su producción ya que utiliza la primera persona, entre un poeta –quizás él– y una dama de la corte. La pasión del joven se precipita por momentos de auténtica esclavitud, al más puro amor cortés, sin embargo, a causa de los atropellos y rechazos de Rosa, termina por abandonar en su empeño y huir de ella, quien arrepentida de su comportamiento, una vez que ya no le tenía, amó al poeta de tal manera que incluso después de muerta acudía a él para darle un casto beso en la frente.

1.2.11. REGRESO A ESPAÑA. OBRAS DEL AÑO 1867.

Muerta su esposa –doña Florentina O'Reilly– regresó a España en 1866 con la intención de estar en el país solamente un año y volver después a México, donde Maximiliano le tendría conservado su puesto de director en el Teatro Nacional. El Emperador le adelantó una anualidad como gasto de viaje y le prometió mantener su sueldo durante la ausencia. Sin embargo Zorrilla ya no volverá a México ni a ver a Maximiliano, que derrotado por las tropas de Benito Juárez, será fusilado en junio de 1867 (ver punto 3.1.2 de la presente tesis).

Debido a ello Zorrilla, que regresó a España de forma provisional y con la idea de permanecer aproximadamente un año, decidió no volver a México e instalarse definitivamente en el país. Se casará de nuevo, en esta ocasión con Juana Pacheco en 1869, y seguirá con sus permanentes apuros económicos, si bien, al final de su vida le fue concedida una pensión nacional. Volvió a sonreírle la fama, que nunca perdió, debido a sus célebres recitales públicos¹²⁴, y obtuvo numerosos honores, como Cronista de Valladolid en 1884 y Poeta Nacional de Granada en 1889. Morirá en Madrid en 1893 tras una intervención quirúrgica para extraerle un tumor cerebral.

Inmediatamente después de su regreso a España publicó Zorrilla en 1867 dos libros todavía muy enraizados con su estancia americana, y que reflejan de manera directa sus experiencias en aquellas tierras. Nos referimos a *Álbum de un loco* y *El drama del alma*, de cuyo contenido gran parte fue escrito con anterioridad en las tierras de México y Cuba, si bien recogidas y publicadas en España tras su vuelta.

Álbum de un loco, Madrid, Alonso Gullón, editor (1867). Esta obra se compone de tres partes, en todas ellas exclusiva es la presencia de su poesía lírica no legendaria. Se recogen poemas impresos anteriormente en otras obras publicadas en América, como en *La flor de los recuerdos* y *Lecturas*. En la parte primera destacan sus lecturas públicas como *Historia de una voz*, leída con anterioridad en el teatro Liceo de la Habana, o *A la memoria del insigne actor mexicano Antonio Castro* que, por ejemplo, fue leída en Teatro Nacional de México. La segunda contiene su célebre composición *La inteligencia*. Finaliza el libro con una parte tercera que remite de nuevo a su estancia americana con poemas dedicados a la Emperatriz *La corona de pensamientos* o al Emperador *Inauguración del Teatro Nacional de*

¹²⁴ En 1877 Zorrilla recoge en el volumen *Lecturas públicas* las composiciones que había dado a conocer en estos famosos recitales, entre cuyos poemas se encuentran, por ejemplo: *El canto del Fénix*, *La siesta*, *A Rosa*.

México, entre otros poemas varios, haciendo homenaje a quienes tan bien le trataron durante su etapa mexicana.

También está muy presente la representación de México y sus años vividos en aquel país en la siguiente obra: *El drama del alma. Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes con notas en prosa y comentarios de un loco*, Burgos, imprenta de D. T. Arnáiz (1867).

1.2.12. ECOS DE LAS MONTAÑAS.

Zorrilla tras su vuelta a España seguirá cultivando la leyenda y reafirmandose en su famosa dualidad cristiano-nacional, si bien utilizando una expresión más prosaica y coloquial, armonizando en cierta manera su poesía con la corriente realista de la segunda mitad del siglo XIX (ver punto 3.1.2.1).

En 1868 publicará el libro *Ecos de las montañas. Leyendas históricas*, Barcelona, editores Montaner y Simón (1868). Contiene tres leyendas y una *Introducción* que encabeza el volumen. En este primer poema invocatorio, Zorrilla vuelve a explicar el carácter de sus narraciones, unos versos que respiran la historia y las costumbres de multitud de generaciones cuya huella está presente aún entre las peñas, las matas, las ruinas, y el aura de la montaña. Para el autor la montaña representa un monumento de la humanidad, erosionado por varias culturas y tradiciones, aún grabadas en su mole y presente en sus ecos:

¡He ahí toda la historia de la tierra,
toda la tradición de los dos mundos:
Álbum de la ambición y de la guerra,
labor de sus dos genios moribundos!
¿Y de cada montaña y cada sierra
no podrán ser los ecos vagabundos
voces de las quimeras insepultas,
en la olvidada tradición ocultas?¹²⁵

¹²⁵ *Ecos de las montañas*, en *OC*, I, p. 2.075.

*El castillo de Waifro*¹²⁶, es la más extensa de las leyendas que componen este libro. Es interesante el momento final de la composición, cuando, muerta la protagonista de pesar y desengaño a causa del insensible corazón del conde de Barcelona, este caballero al ver el cuerpo de la joven se muestra altivo, sometiendo una vez más su sentimiento a la indiferencia, mostrándose indolente. El personaje de Bernardo será mencionado con cierta frecuencia a lo largo de este trabajo, sobre todo al tratar aspectos relacionados con el tipo de donjuán, por ejemplo los puntos 2.4.1 y 3.3.2.1.

La leyenda anterior tiene su continuación en otra mucho más breve: *La fe de Carlos el Calvo. Leyenda histórica*, que completa a manera de epílogo la trama iniciada en la primera historia. En esta nueva leyenda se lleva a cabo finalmente la venganza, con astucia, paciencia y crueldad¹²⁷. El asunto de estas dos leyendas está tomado principalmente de la *Historia de Cataluña* (1860-63), de Víctor Balaguer, así como de la obra de Alfred Tennyson *Idylls of the King* (1859), en particular los grabados de Gustav Doré que ilustraban esta edición, pues parece ser que Zorrilla los tuvo muy en cuenta, hasta el punto de guiar su narración de acuerdo a ellos¹²⁸.

Muy distinta a las dos anteriores es la tercera de las leyendas del volumen: *Los encantos de Merlín. Cuento*. La composición se centra en la seducción de Merlín por Bibiana¹²⁹. Señala Alonso Cortés¹³⁰ que Zorrilla tomó este asunto de la seducción amorosa en el poema de Tennyson: *Merlin y Bibiana*.

¹²⁶ Veinte años después de la emboscada a los francos en Roncesvalles, se desenvuelve la historia principal. Al margen de la información relativa a esta batalla, en la que el señor de Aquitania venció a Carlomagno, y cuya hija es la protagonista de la leyenda, la historia narra básicamente el amor de la muchacha por el apuesto conde de Barcelona llamado Bernardo (robusto y ambicioso galán que mirará exclusivamente por los intereses que aquella relación podría suponer para él en su deseo de poder), quien, a su vez, siembra el deshonor en la corte franca al ser amante de Judith, mujer del Emperador. Finalmente el conde de Barcelona quemará y destruirá el castillo de Waifro.

¹²⁷ Se refiere en esta leyenda las luchas fraticidas entre los hijos del emperador de Francia Luis I para sucederle en el trono, reunidos en torno a dos bandos; por una parte Carlos el Calvo y Luis de Baviera, y en el grupo restante Pepino, Lotario, y la ayuda del conde de Barcelona. Gracias a la participación inesperada de un pequeño grupo de guerreros, liderado por un anciano que ayudara en la leyenda anterior a la desgraciada amante de Bernardo, la guerra civil se inclina en favor de Carlos el Calvo, quien se coronará como rey de los francos; si bien Bernardo siguió ocupando inflexible su territorio de Cataluña, en nada afectado tras la derrota. Convertido el anciano en favorito del rey, logra emponzoñar el ánimo de éste contra el conde, instándole a que le asesine por traidor. Poco después de logrado el vil asesinato del conde a manos del rey, el viejo revela en una carta a Carlos que aquel a quien acababa de matar era precisamente su propio padre, logrando así cumplida venganza.

¹²⁸ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 727.

¹²⁹ El viejo mago, cansado de gloria y fama, decide abandonar la corte del rey Arturo, y retirarse a un lugar tranquilo. Sin embargo no partió sólo, la hermosa Bibiana le había seguido en su retiro, y se presenta ante él como una joven enamorada. Bibiana conseguirá atraerse el amor del viejo, con la única finalidad de hacerse con su preciado libro de conjuros. El propio mago será quien, cayendo en la trampa de la hermosa Bibiana, cederá voluntariamente a la joven el libro de hechizos como prueba de su sincero amor. Como resultado de su ofrecimiento, Bibiana lee una fórmula mágica que encierra para siempre al mago dentro del tronco de un árbol.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 729.

1.2.13. LA LEYENDA DEL CID

Tras un largo periodo sin publicar apenas ninguna obra¹³¹, en el año 1882 comenzó a dar por entregas la casa Montaner y Simón, de Barcelona, *La leyenda del Cid*, cuyas admirables dimensiones –diecinueve mil versos– justifican en parte la escasez recientemente mencionada.

Recoge gran parte de romances escritos sobre el Cid, pero también utilizará como fuente la *Historia de España* (1599) de Mariana, que se mantiene a cierta distancia de lo puramente legendario. De esta manera Zorrilla creará un grandioso *corpus* del héroe recogiendo datos de fuentes populares e históricas, con mucho mayor peso de las primeras. Podemos afirmar que se trata básicamente de una recreación del romancero tradicional

La introducción: *A la muy noble y muy más leal ciudad de Burgos* es de nuevo una reflexión sobre su condición de poeta, haciendo una extraordinaria descripción de esta ciudad castellana, cuyas piedras, fuentes, callejones, puentes, casas, cruceros e iglesias embriagan su genio de una compulsiva creación, con la que, por otro lado, el poeta vive en perpetuidad.

¿Comprendes, noble Burgos, de crónicas archivo,
de tradición venero, de inspiración tesoro,
por qué como poeta con tus recuerdos vivo,
por qué como a la madre que te engendró te adoro?¹³²

La leyenda, en cuyo inicio ya se narran los amores de Rodrigo y Jimena, incorpora los episodios más importantes conocidos de la historia del Cid, tanto los sucesos derivados del cerco de Zamora por parte de Sancho II, entre ellos la traición de Bellido Dolfos o la Jura de Santa Gadea, como aquellos que fueran la base del *Cantar de Mio Cid*, el destierro, la conquista de Valencia e incluso la afrenta de Corpes, todo ello ampliado con la *Historia de España* de Mariana.

¹³¹ Debemos señalar que en 1877 publicó *Lecturas públicas*, que –como fue señalado con anterioridad– incluía las composiciones leídas en sus recitales. En 1878 también publicó poesías sueltas como *Pulvis es* en octubre, y *Nosce te ipsum* en diciembre, ambas para la *Revista Contemporánea*.

¹³² *La leyenda del Cid*, en *OC*, II, p. 37.

Alonso Cortés¹³³ hace un análisis detallado, dentro de lo posible, de algunos episodios de la obra. En la leyenda de Zorrilla el conde Lozano no tiene más que una hija, doña Jimena, único amor del Cid; y como es propio en el autor, la relación entre ambos jóvenes cuenta con la confidencia de una aya, Bibiana. Respecto a la famosa prueba con que Diego Laínez somete el valor de sus hijos en el romancero, aquí no les muerde el dedo, sino que simplemente se conforma en apretarles fuertemente la muñeca. Muerto el conde Lozano, Rodrigo no le corta la cabeza, sino la mano. Respecto a la descripción de las bodas entre el héroe y Jimena, Alonso Cortés afirma que el autor se inspira en el *romance de las bodas de Rodrigo y Jimena*:

A Jimena y a Rodrigo
prendió el rey palabra y mano
de juntarlos para en uno
en presencia de Laín Calvo.¹³⁴

También incorpora aquel romance que describe la salida de doña Jimena con sus escuderos a la misa de parida:

Salió a misa de parida
a san Isidro en León
la noble Jimena Gómez
mujer del Cid Campeador.¹³⁵

Con estos ejemplos observamos que Zorrilla hubo fielmente seguido los romances populares sobre el héroe provenientes de siglos de tradición, no apartándose de lo esencial y modelándolos a su manera. Recordemos que el hecho de incluir romances tradicionales dentro de las leyendas no es algo innovador para nuestro autor, el cual en su composición *Granada* (1852), ya introdujo para su quinto libro una variación del romance tradicional *¡Ay, de mi Alhama!*.

La leyenda acaba con la toma de Valencia por parte de los cristianos ante el almorávide rey Búcar, quien pensó haber sido derrotado por el Cid que, sin embargo, yacía muerto hace tiempo lejos de las espadas. Una réplica del

¹³³ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, pp. 810-817.

¹³⁴ Melchor Montes Martín, *Los mejores romances de la lengua castellana*, Edicomunicación, Barcelona, 1997, pp. 215-217.

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 218-219.

Campeador hecha por los cristianos, y no su cuerpo real, fue el recurso utilizado por el ejército del Cid para amedrentar las huestes musulmanas.

1.2.14. EL CANTAR DEL ROMERO.

La siguiente¹³⁶ obra que incluimos dentro de su poesía legendaria es *El cantar del Romero. Leyenda en verso*,¹³⁷ Administración de Crédito Intelectual, Barcelona (1886)¹³⁸. La leyenda tiene elementos en común con otras composiciones del propio Zorrilla, ya vistas con anterioridad. Entre otros asuntos destaca el de aquel joven que decide partir a otras tierras para hacer fortuna prometiendo volver años después para casarse, y que lo encontramos en *Las almas enamoradas* (1859), o *Las dos rosas* (1839), entroncando a su vez con el asunto –señalado con frecuencia en este estudio– del plazo de tiempo fijado por dos amantes para su enlace: *Recuerdos de Valladolid* (1839) y *Un año y un día* (1842). Pero sobre todo aspecto secundario, esta leyenda describe la espera por parte de una joven de la vuelta de su amado, tema frecuente en el autor, y presente, entre otras, en *A buen juez, mejor testigo* (1838), *La pasionaria* (1840-41) y *La princesa doña Luz* (1840-41). Finalmente mencionar, como asunto recurrente en el autor, la vuelta desde el otro mundo de la mujer amada, presente, por ejemplo, en *El talismán* (1842) y en el celeberrimo *Don Juan Tenorio* (1844).

¹³⁶ En 1885 Zorrilla publicó dos breves folletos en verso. El primero *Granada mía. Lamento muzárabe* evoca en trenos a la ciudad de Granada; el lamento musulmán tras su pérdida, el terremoto sufrido y una despedida del poeta. El segundo es *Discurso poético*, texto de recepción leído en la Real Academia de la Lengua el día 31 de mayo de 1885 donde hará un breve comentario de su vida y obra.

¹³⁷ La acción tiene lugar en época moderna. Una joven de Vidiago cuyo nombre es Marica, es pretendida por un mozo mucho más pobre, que prometiéndose con ella decide emigrar a México para hacer fortuna y volver, tras seis o siete años, con el suficiente dinero para casarse dignamente. Siguiendo la costumbre asturiana de aquellos tiempos, y antes de embarcar el muchacho a América, acuden los prometidos a Covadonga para hacer oficial en el santuario su estado previo al matrimonio, prometiéndole fidelidad, y ofreciéndose como prenda una cruz y un relicario. Tras seis años cumplidos desde la partida de Fermín a otras tierras, y enterándose Marica que se había casado en México, desaparece la muchacha extrañamente del lugar, nada se sabrá de ella. Años después Fermín, que regresa finalmente a su tierra, escucha los cantos de Marica y la ve en apariciones (surgiendo del espejo de su cuarto). El cuerpo muerto de Marica hace un intercambio con Fermín de aquellas prendas –relicario y cruz– que se ofrecieron en el santuario de Covadonga, dando de esta manera veracidad a la leyenda que cuenta el infortunio de la pareja de amantes que, incumpliendo la promesa de matrimonio y habiendo fallecido uno de los dos sin haberle sido devuelta la prenda que se intercambiaron, debe por ello el muerto de la pareja vagar eternamente tras el vivo hasta conseguirla.

¹³⁸ Se publicó en 1886 en Barcelona. Sin embargo debe añadirse que la leyenda aparece fechada al final de la misma en Vidiago, 20 de noviembre de 1882, y consta de una introducción escrita también en Vidiago y fechada el 23 de septiembre de 1882.

1.2.15. RESTO DE SU OBRA. PRODUCCIÓN ÚLTIMA.

En 1886 Zorrilla publica *Gnomos y mujeres*, Madrid, Librería de Fernando Fe. Libro que recoge poemas varios, la mayoría de los cuales habían sido realizados con anterioridad a esta publicación. Se compone de dos partes, la segunda de ellas lleva el epígrafe *Mujeres*, y recoge poemas de circunstancias. En ocasiones hace una reivindicación de la mujer, así como deja traslucir cierta crítica –frecuente en sus últimas obras– referente a la decadencia española en varias de sus facetas, la cultural principalmente (ver punto 3.1.2.1 de la presente tesis).

La primera parte lleva el título *Los gnomos de la Alhambra. Poema fantástico*, que había sido destinado para formar parte de su magistral creación *Granada* (1852). En esta composición se celebra la construcción de La Alhambra por Al-Hamar el Nazarita y sus sucesores, siguiendo el poema un breve repaso histórico de la fortaleza. Sin embargo es la última fase del poema la más importante y la que da razón al título. Zorrilla hace emerger a unos seres maravillosos de los suelos del palacio; se trata de los gnomos, que cantan la gloria de La Alhambra, convocando a todos los seres imaginarios –Vampiros, Lamias, Ondinas, Trasgos, Martinillos, Elfos..– para recibir a sus reyes Titania y Oberón. Finalmente, y danzando todos juntos, estos seres maravillosos cantan un himno dedicado a la más hermosa de las construcciones humanas. Al final del libro se incluye un apéndice *La Mandrágora*, en el cual el poeta vuelve a reflexionar sobre su obra, su vida, y la época presente.

En 1888¹³⁹ Zorrilla publica la obra *De Murcia al Cielo*, Madrid, impresor R. Velasco. Se trata de un elogio de este pueblo, cuyas gentes son muestra de una fabulosa fusión entre cristianos y moros. Se describirá la fertilidad de sus tierras, cantando la belleza de la huerta murciana donde crece todo tipo de flores, plantas y árboles y habitan las aves y los vientos, y cuyo origen es atribuido al emir Abú-Bekhr-al-Kaisi, creador de ese maravilloso Edén. Gran parte del libro está formado por una leyenda: *En el cielo. La*

¹³⁹ En ese año de 1888 Zorrilla publica, además de la obra *De Murcia al Cielo*, dos libros más de poesía; *¡A escape y al vuelo!*, donde el autor hace una descripción de la tierra vasca, debido a una invitación hecha por la condesa de Guaqui para pasar unos días en Zarauz. Y *Mi última brega. Los rincones de Valladolid*, que consta únicamente de una introducción y un poema dedicado a Valladolid. De esta obra se conocen fragmentos que iban a ser destinados a completarla, sin embargo no llegaron a formar parte del volumen y se publicaron de manera independiente. En ellos –entre los que destaca la composición *Cuestión personal*– se acumula una crítica a la sociedad y cultura española del momento.

leyenda del rawí moro contada por el poeta cristiano, que supone otro elogio más de la tierra murciana y de sus mujeres.¹⁴⁰

Zorrilla publicó además una serie de poemas sueltos que nunca llegaron a recogerse en volumen, siendo editados la mayoría en periódicos. Desde el punto de vista de su obra legendaria conviene mencionar dos textos: *Averigua quién te dio*, del que sólo escribió la introducción en el periódico *La España Moderna* en 1891; y *Los dos resucitados*, de la cual publicó un fragmento breve en 1882 en *Revista Hispano-Americana*. Una y otra publicación no son más que fragmentos de cierta leyenda titulada *Dos escondidos y una tapada*, que Zorrilla comenzó a publicar en París en 1855, para la revista *El Eco de Ambos Mundos*, y que nunca llegó a concluir.¹⁴¹

Entre otros poemas sueltos cabe citar el título de algunas composiciones importantes como *La ignorancia* (1893), de fuerte crítica social, o *Colón*, (1892) con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América.¹⁴²

De manera póstuma¹⁴³ se publicó la última creación de su legendario *La leyenda de don Juan Tenorio. Fragmento*, Barcelona, editores Montaner y Simón (1895). Extenso episodio que iba a formar parte de una amplia obra sobre la estirpe de los Tenorio, en la cual se relataría la historia de esta familia –incluida su rivalidad con los Ulloa y los Mejía– hasta llegar a don Juan. El fragmento que se publica no alcanza más allá en el árbol genealógico de los Tenorio que algunos episodios del padre y tíos de don Diego (padre de don Juan en el drama de 1844), quien todavía aparece como un personaje secundario.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Dios, preocupado por el rumbo y la marcha de su mundo creado, decide, cautivado por su belleza, enviar un ángel a ese punto verde singularmente hermoso que ve desde el Reino Celestial y que se encuentra situado en el sur de la tierra española. A su regreso de Murcia, el ángel comenta a Dios que nada averiguó de aquella tierra a la que fue enviado para documentarse, debido a que una huertana le detuvo y encandiló con su gracia. Dios-Alah decide, tras escuchar en boca del ángel las palabras que la muchacha le comunicara en la tierra, trasladar al Cielo a la huertana –llamada María por los cristianos y Myriam por los árabes– para que sea la hurí del Paraíso.

¹⁴¹ Véase, Ricardo Navas Ruiz, *La poesía de José Zorrilla*, Gredos, Madrid, 1995, pp. 178-183.

¹⁴² *Loc. cit.*

¹⁴³ En 1908 fue publicado póstumamente el volumen *Últimos versos de don José Zorrilla inéditos y no coleccionados*. En esta obra se incluyen varias composiciones aparecidas previamente en periódicos como *El Liberal* o *La Ilustración Española y Americana*, y predominan los poemas dedicados a ciudades, Valladolid, Ávila, Tarragona, Alicante, Sevilla, Cádiz y Jerez.

¹⁴⁴ Transcurre la acción durante el reinado de Enrique IV. Beatriz Mejía, enamorada de un Ulloa, es casada a la fuerza con Gil Tenorio, varón de cuarenta años y padre de don Diego Tenorio. Sin embargo, el amor de la joven por el muchacho de la familia Ulloa no desaparece, y mantendrá secretas relaciones con su amante estando casada.

Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*.

2. RASGOS GENERALES DE LAS LEYENDAS DE ZORRILLA

2. RASGOS GENERALES DE LAS LEYENDAS DE ZORRILLA.

En la poesía legendaria de Zorrilla podemos encontrar una serie de notas comunes presentes en gran parte de sus narraciones, y que, seguro, cualquier lector familiarizado con varias de estas leyendas ha observado, por ejemplo, en el empleo repetitivo de patrones descriptivos, el uso de personajes de la misma catadura moral, aventuras muy parecidas, digresiones amenas por parte del narrador, el recurso de tratar la historia relatada como fruto de la tradición popular, intervención divina al final de la leyenda.

Todos estos rasgos generales permiten que nos asomemos a las leyendas como si se tratara de un bloque compacto. Este apartado del estudio tratará de ofrecer una visión global del legendario de Zorrilla, destacando los rasgos comunes. El autor consiguió una fórmula poética de cuyas características participa su *corpus* narrativo; nosotros trataremos de encontrar y separar los ingredientes de la receta que le dio tanto éxito.

2.1. MODELO DESCRIPTIVO.

Existen en la obra de Zorrilla modelos descriptivos manejados con mucha frecuencia en sus leyendas. Se trata de *decorados* que utiliza con insistencia el autor para acompañar diversas escenas de su narración, paisajes muy parecidos que parecen estar sacados de un mismo patrón.

2.1.1. PARA MOMENTOS NOCTURNOS DE INTIMIDACIÓN.

Claro ejemplo de ello es el patrón descriptivo que analizaremos a continuación. Con el fin de preparar una sobrecogedora atmósfera para el lector, tratando de que este se sienta de alguna manera turbado ante la escena y empujado por un ambiente de inquietud y expectación, Zorrilla suele hacer uso de una serie de escenas nocturnas y tenebrosas, con frecuencia para subrayar momentos importantes: el inicio, la noche del rapto, el crimen o el milagro. Es pretendiendo intimidar al lector con escenas lúgubres y amenazantes cuando el autor hace uso, quizás de manera involuntaria, de un tipo de descripción muy parecido (mencionando con frecuencia unos mismos componentes).

El patrón manejado por Zorrilla para este tipo de situaciones tiene, principalmente, los siguientes variados aspectos.

- 1) Es siempre una noche cerrada, extremadamente oscura. Se hace hincapié en que la luz de la luna, tapiada por el espesor de las nubes, no encuentra resquicio alguno por el que filtrarse. De análogo modo es frecuente también la mención de esa misma incapacidad por parte, esta vez, de las estrellas. Todo ello con la finalidad de provocar una sensación de oscuridad absoluta.
- 2) Formando parte importante de la escena, se encuentran los elementos sonoros. Ruidos variados como el ladrido de un can, el rumor de las aguas, el azote del viento, el tañer de las campanas, o el canto del gallo, y que, precisamente, suelen romper con un silencio previo que era dominante, y del que también se hace mención.
- 3) Por último estas escenas retratadas se sitúan en ambientes urbanos en reposo, durante las horas en que la ciudad duerme y las calles permanecen vacías. La oscuridad es absoluta, y se hace verdadera constancia de ello en la descripción. Sin embargo, es muy frecuente que bajo la inmensa negrura de esas noches, el autor guste de incluir, como punto de contraste, la presencia de una luz que rompe con esa sombría homogeneidad, ya sea la presencia de un relámpago, la temblorosa vela que ilumina un crucifijo, o la que enfoca al personaje del que se va a narrar a continuación. Todo ello favoreciendo el contraste de luces y sombras cuyos efectos

luminosos sabía Zorrilla muy acertadamente describir y muy habitualmente utilizar.

Son múltiples los ejemplos de este modelo descriptivo analizado. Verdadero ejemplo, sin lugar a dudas, de la parafernalia romántica, cuya ambientación y escenografía ya habían sido llevadas a cabo, entre otros, por Espronceda en *El estudiante de Salamanca* (1836)¹⁴⁵. A continuación citaremos algunos fragmentos sacados de su legendario que darán valor al paradigma expuesto.

En el poema *Un testigo de bronce*, (1845) comienza la segunda parte de la composición con los siguientes versos:

La lobreguez de la noche
tiene ya con sus tinieblas
aquella ciudad dormida
por todas partes envuelta.
Del manto azul de los cielos
ni un jirón percibir dejan
los vapores que interpuestos
brotan entre él y la tierra:
y el murmullo de la vida
apagado por doquiera,
todo es calma y todo sombra,
todo calla, y se ve apenas
algún farol expirante
que ante alguna imagen cuelga,
y el rumor sólo se escucha
de las aguas del Esgueva¹⁴⁶

Comprobamos que la ciudad de Valladolid duerme en silencio bajo una noche oscura cubierta de nubes. Sólo una luz, el farol que ilumina una imagen sagrada, rompe con la oscuridad reinante, y sólo el leve rumor de las aguas del río evita el silencio total.

Esos mismos pasos sigue Zorrilla para guiar la descripción que –pocos versos después de comenzada la leyenda– hace en *Recuerdos de Valladolid* (1839):

¹⁴⁵ Algunos fragmentos de la obra son de ese año. Véase la introducción de Robert Marrast: José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Castalia, Madrid, 1989, pp. 31-33.

¹⁴⁶ *Un testigo de bronce*, en *OC*, I, p. 894.

Es una noche de octubre
que la atmósfera encapota
entre las dobles cortinas
de la niebla y de la sombra.
En ráfagas desiguales
el cierzo a intervalos sopla,
quebrándose en las esquinas
con voz destemplada y ronca.
Lucen en ellas apenas,
como sombras vaporosas,
mal esparcidos faroles
que entre la niebla se ahogan.¹⁴⁷

En *Margarita la tornera* (1840) la capital de provincia descrita en noche cerrada será Palencia. Los trazos empleados para su descripción vuelven a sostenerse en los tres pilares mencionados –imposibilidad de que la luz de los astros pueda atravesar las nubes, ruidos que quiebran el silencio, juego de luces y sombras en la ciudad que duerme– con la particularidad de que es el aspecto auditivo mucho más desarrollado. Es interesante percibir cómo al autor, a pesar de incluir variados elementos sonoros, en vez de reprimir el silencio aumente con ellos la sensación de calma y soledad, acallando, paradójicamente, aún más la ciudad. El sonido del órgano presente entre los callejones oscuros y muros de los conventos, consigue agitar al lector de cierto pavor y, sobre todo, de misterio:

Y está la noche a propósito,
pues pardas nubes impiden
a la encapotada luna
que en toda su fuerza brille;
de modo que, siendo a un tiempo
clara y nublada, despide
luz para quien luz desea,
sombra para quien la pide.
Todo en Palencia reposa
que es ciudad pobre, aunque insigne,
y alberga de labradores
gran parte y de gente humilde,
y es fuerza que pues madrugan
largas horas no vigilen.

¹⁴⁷ *Recuerdos de Valladolid*, en *OC*, I, p. 218.

Ni pasos pues, ni rumores
de vivientes se perciben;
óyese sólo del aire
el son prolongado y triste,
y el ladrido de los perros
que ecos lejanos repiten.
Suenan a lo lejos el órgano,
y vienen a confundirse
con sus cláusulas, del viento
las ráfagas invisibles
que de las torres perdidas
en los calados sutiles
murmuran, silban, o zumban,
chillan, retumban o gimen.¹⁴⁸

En esta descripción de *Margarita la tornera* el contraste de luz y sombra no es usado por el poeta como habitualmente suele hacerlo en su modelo descriptivo. Se menciona al inicio del fragmento que la luz de los astros no es eliminada completamente por el espesor de las nubes, y que consigue filtrarse hasta el punto de establecer «luz para quien desea / sombra para quien lo pide». Pero no es este el uso frecuente –como hemos dicho– del contraste penumbra/luminosidad propio de Zorrilla. El autor, habitualmente, lo que suele hacer es describir la homogénea oscuridad de la noche, rompiendo con su armonía la presencia formidable de una luz. El fragmento ya copiado de la leyenda *Un testigo de bronce* sirve de ejemplo, como también servirá la siguiente descripción –de acuerdo a los tres pilares del *canon*– del poema narrativo *El talismán* (1842):

Está la siguiente noche
encapotada y oscura,
velada entre nublados
las estrellas y la luna.
Yace la quinta en silencio,
y no penetra ni alumbra
el resplandor más escaso
de alguna lámpara turbia,
ni de una puerta el encaje,
ni las estrechas junturas
de una ventana, que en sombra

¹⁴⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, pp. 559-560.

todo en redor se sepulta.[...]
De la chicharra el chirrido
allá a lo lejos se escucha,
que la tormenta vecina
con áspero canto anuncia:
y el eco sordo y lejano
del trueno, que en las alturas
de nube en nube se arrastra ,
de nube en nube retumba.
Allá en el negro horizonte
por do la tormenta surca,
de cuando en cuando un relámpago
se inflama con luz sulfúrea [...].¹⁴⁹

Advertimos en este ejemplo que el juego de luces ha sido provocado por la presencia de un relámpago, cuyo resplandor ha iluminado fugitivamente la noche. De nuevo se trata del mismo efecto logrado anteriormente con un farol ante una imagen sagrada en Valladolid.

De manera parecida, en la leyenda *A buen juez, mejor testigo* (1838) el destello proviene en esta ocasión no de un relámpago, sino debido al efecto de un rayo. El autor fija ahora su mirada en las imágenes que la ráfaga de luz ha originado en las siluetas de los edificios de la ciudad de Toledo, y con estos versos –que dan inicio a la leyenda– recrea sus impresiones utilizando de nuevo el modelo mencionado:

Entre pardos nubarrones
pasando la blanca luna,
con resplandor fugitivo
la baja tierra no alumbra.
La brisa con frescas alas
juguetona no murmura,
y las veletas no giran
entre la cruz y la cúpula.
Tal vez un pálido rayo
la opaca atmósfera cruza,
y unas en otras las sombras
confundidas se dibujan.
Las almenas de las torres
un momento se columbran,

¹⁴⁹ *El talismán*, en *OC*, I, pp. 701-702.

como lanzas de soldados
apostados en la altura.
Reverberan los cristales
la trémula llama turbia,
y un instante entre las rocas
ríela la fuente oculta. [...]
Yace Toledo en el sueño
entre la sombra confusa,
y el Tajo a sus pies pasando
con pardas ondas la arruya.
El monótono murmullo
sonar perdido se escucha,
cual si por las hondas calles
hirviera del mar la espuma.¹⁵⁰

La composición titulada *La princesa doña Luz* (1840), es otro ejemplo más del uso frecuente de este mismo modelo descriptivo que estamos analizando. Se encuentra igualmente en el mismo comienzo de la leyenda:

Fría y lóbrega es la noche
a más de húmeda y medrosa,
que el pabellón de los cielos
confusas nieblas embozan.
Se afana en vano la vista
para registrar la sombra,
porque la menor distancia
los objetos encapota.
Desiertas están las calles,
las puertas cerradas todas,
las centinelas ocultas
y bajo techo las rondas. [...]
Que es asaz cruda la noche
y el cierzo sutil que sopla
deja las manos sin bríos
para asir de la tizona.
Sólo en una torrecilla
del alcázar donde moran
los reyes, brilla una luz
tras unos vidrios dudosa,

¹⁵⁰ *A buen juez, mejor testigo*, en *OC*, I, pp. 131-132.

tan débil y tan opaca
que apenas no se coloran
las ricas alegorías
con que los vidrios se adornan.¹⁵¹

En esta ocasión debemos señalar que se trata de una luz muy débil –que se filtra a través de una vidriera– el único argumento luminoso. La oscuridad es entonces de una presencia casi absoluta, sólo un pequeño fanal de luz ahogada se opone. Los versos iniciales del romance inciden en esta ausencia de visión. Sin embargo en el siguiente fragmento de *El capitán Montoya* (1840) ni siquiera la debilidad de esa luz está presente, las sombras se han hecho con la totalidad del cuadro, y se insiste de nuevo en la imposibilidad de ver más allá de un paso:

Ni había una turbia estrella
que el monte alumbrara a caso,
ni alcanzaba a más de un paso
ciega la vista sin ella.
Ni señal se apercibía
de vida en el olivar,
ni más voz que el rebramar
del vendaval que crecía.¹⁵²

Esta descripción, que no se ajusta del todo al modelo, se encuentra también al comienzo de la leyenda, si bien no son exactamente los primeros versos como ocurría en *A buen juez, mejor testigo* o *La princesa doña Luz*. El efecto pretendido de imbuir al lector, desde el mismo inicio, en una atmósfera angustiosa, es la razón de su situación estratégica. El siguiente fragmento que corresponde a la leyenda *El desafío del diablo* (1845), que también está ubicada en un lugar táctico, vuelve a retomar esa ausencia de cualquier rastro de luz:

Favorécele la noche,
que es tan oscura, que impide
que las tinieblas rasgando
ni un astro en el cielo brille.

¹⁵¹ *La princesa doña Luz*, en *OC*, I, p. 494.

¹⁵² *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 330.

Áspero viento de octubre
azota la tierra y gime
próxima lluvia anunciando
con neblina imperceptible.
Todo en la ciudad reposa,
ni un viviente se percibe
por las calles, ni una luz
que turbia las ilumine.
Sólo a lo lejos se escuchan
las agudas y sutiles
notas del canto del gallo,
y el ronco son que al oírle
lanzan ladrando los perros
y que los ecos repiten,
y no hay en el barrio entero
quien por el barrio vigile.¹⁵³

Esta escena dibuja precisamente, dando un matiz misterioso y amedrentador, la noche más importante de la narración. Prepara un ambiente de cierto respeto y temor que va a acompañar seguidamente la acción desencadenante de la leyenda: el rapto sacrílego de una monja.

2.1.2. PARA LA LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA.

Zorrilla suele dar comienzo a sus leyendas de manera bastante repetitiva. Es muy frecuente que sus poemas se inicien localizando la acción en una ciudad determinada, de noche principalmente –como ya hemos señalado– y ofreciendo una panorámica de sus edificios, murallas y calles, durante el reposo de los lugareños.

Las composiciones de Zorrilla se ambientan en muy diferentes lugares, frecuentemente en una época pasada, *Siglos de Oro* y Edad Media; unas tienen lugar en Castilla, por ejemplo *Margarita la tornera* (Palencia y Madrid), *El capitán Montoya* (Toledo), *Un español y dos francesas* (Burgos), *Príncipe y rey* (Segovia), *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos*, (Valladolid); varias se desarrollan en tierras de Sevilla como *Una aventura de 1360* y *Justicias del rey don Pedro*, y Granada, *Al último*

¹⁵³ *El desafío del diablo*, en *QC*, I, p. 873.

rey moro de Granada, Boabdil el Chico y *Leyenda de Al-Hamar*. Hay un importante ciclo de obras ambientadas en Cataluña como *El castillo de Waifro* y *La azucena silvestre*. También encontramos en su última época leyendas ubicadas en tierras distintas a las desarrolladas en su obra anterior, por ejemplo la costa asturiana en *El cantar del Romero* y la huerta de Murcia en *De Murcia al cielo*. Incluso ciudades extranjeras han sido escenario de algunas de sus historias, Londres por ejemplo lo fue en *Una repetición de Losada*.

Ahora bien, visto este apunte, pretendemos señalar que, de todo su legendario, son varios los poemas que comienzan describiendo la ciudad en la que se ambienta. Suele acontecer que el narrador pinte un magnífico fresco del escenario urbano (rural en ocasiones) como primer elemento de composición para, posteriormente, presentar a los personajes y el argumento. Un elevado número de leyendas respetan la estructura narrativa mencionada; *A buen juez, mejor testigo*, *La sorpresa de Zahara*, *Al último rey moro de Granada*, *Boabdil el Chico*, *Una aventura de 1360*, *Un testigo de bronce*, *La leyenda del Cid*, *El cantar del Romero*, *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengán*, *Las dos rosas*, entre otras varias.

Habitualmente Zorrilla acostumbra a citar el escenario que reproduce. El autor nos informa siempre del nombre de la ciudad, y con frecuencia lo hace al comienzo de la descripción. Escribe en *El cantar del Romero* (1886):

Vidiago es una garrula aldehuela
donde un pueblo entre céltico e ibero¹⁵⁴

En *Las píldoras de Salomón* (1841):

Desiertas están las calles
de Medellín, y en la sombra¹⁵⁵

En *La sorpresa de Zahara* (1838):

Está Zahara en una altura
entre montaña y colina

¹⁵⁴ *El cantar del Romero*, en *OC*, II, p. 293.

¹⁵⁵ *Las píldoras de Salomón*, en *OC*, I, p. 679.

En ocasiones, con la mayor frecuencia, acostumbra a esbozar los detalles de la ciudad de manera imprecisa y demasiado general –almenas, riberas, calles solitarias, pequeñas iglesias, jardines y conventos– poco identificativo con una capital en particular, y extensivo para cualquier otra población; por ejemplo en *El desafío del diablo* (1845):

por un callejón estrecho
y lóbrego, donde límites
tiene el convento, y do llegan
las tapias de los jardines¹⁵⁶

En *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838):

es una noche sin luna,
y un torcido callejón
donde hay en un esquinazo,
agonizando un farol¹⁵⁷

Y en *Recuerdos de Valladolid* (1839):

Ganó la vuelta a la plaza
por una calleja corva,
de casa en casa pasando,
señas tomando de todas¹⁵⁸

Sin embargo esa descripción poco concreta y atribuible a cualquier ciudad, adquiere en muchas ocasiones datos muy precisos sobre su localización geográfica, incluyendo, por ejemplo, nombres de calles y plazas. En el caso de *A buen juez, mejor testigo* (1838) se citarán lugares de la ciudad, como Zocodover, Visagra, o el Cambrón. En la leyenda *Las dos rosas* (1839) se nombran zonas de Valladolid como la plaza de San Pablo. De la misma manera ocurre en el poema *Un testigo de bronce* (1845) que al describir

¹⁵⁶ *El desafío del diablo*, en *QC*, I, p. 873.

¹⁵⁷ *Para verdades el tiempo...*, en *QC*, I, p. 89.

¹⁵⁸ *Recuerdos de Valladolid*, en *QC*, I, p. 219.

también Valladolid detalla con notable detenimiento los siguientes lugares de la ciudad:

Alrededor de la Antigua
y en una calleja angosta
de las que a dar al Esgueva
van, y con puentes le cortan,
en una casa que esquina
hace a dos callejas corvas,
una hacia la Plaza Vieja
ya hacia las Angustias otra[...]¹⁵⁹

Un aspecto imprescindible en todas aquellas descripciones que de ciudad cualquiera se realice es la referencia al río entre cuyos edificios serpentea (si es que de él no carece). Son mencionados en sus leyendas de manera repetitiva, el Arlanza (*Historia de un español y dos francesas*), el Tajo (*A buen juez, mejor testigo*), el Darro (*Al último rey moro de Granada, Boabdil el Chico*), el Genil (*Leyenda de Al-Hamar*), el Esgueva (*Honra y vida que se pierden..*), el Carrión (*Las dos rosas*) el Guadalquivir (*Una aventura de 1360*), el Pisuerga (*Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*) y el Eresma (*Príncipe y rey*), entre otros. Además, con cierta frecuencia el río viene a revelar, de igual manera que si se citara el nombre de la ciudad, la identidad de ésta. En la composición *Al último rey moro de Granada, Boabdil el Chico* (1838) se ubica la leyenda mediante la mención de los dos ríos que bañan sus dominios, el Darro y el Genil –justo al inicio de la misma– citando el nombre de la ciudad versos después, sin suponer revelación alguna para el lector. De la misma manera sucede con Burgos en *La leyenda del Cid* (1882), mencionando el río Arlanza ya en la segunda de las estrofas. Pero el ejemplo más significativo es la leyenda *Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengán* (1838), cuya primera parte transcurre en un lugar de Castilla, sin indicarnos cual, y poseyendo como única noticia sobre su ubicación la de saber que se encuentra al margen del río Esgueva.

A su vez, un nuevo patrón guía el genio creador de Zorrilla a la hora de describir las aguas de un lago o río. Con mucha frecuencia el autor usa como modelo descriptivo la imagen de su caudal, que refleja, como si se tratara de un espejo, los árboles y edificios que en su corriente se asoman. Expondremos varios ejemplos. Entre ellos, y antes de adentrarnos en la poesía narrativa, señalamos el poema lírico *Un recuerdo del Arlanza*

¹⁵⁹ *Un testigo de bronce*, en *OC*, I, p. 890.

(*Poesías II*, 1838), como clara referencia a este tipo de descripción, y en el que, además, el río es entendido como un testigo del pasado. Entonando un bello *ubi sunt?*, el poeta menciona el reflejo en sus aguas de los caballeros y castillos de antaño, hoy inexistentes o en ruinas:

En verdad que en una altura
hay un pardo torreón
que pinta en el agua pura
su descarnada figura
como extraña aparición.¹⁶⁰

Respecto a las leyendas, señalamos la imagen del Guadalquivir en su paso por la ciudad de Sevilla recogido en el poema *Una aventura de 1360* (1844), y que es un ejemplo muy representativo de este modelo:

En las frondosas campiñas
que con sus ondas serenas
fecunda el Guadalquivir
antes que en el mar se pierda,
sentada está una ciudad
que majestuosa ostenta
lo atrevido de sus torres
lo antiguo de sus almenas.
El río su bella imagen
en su corriente refleja,
pasando enorgullecido
por pasar tan junto a ella.
Y ella se mira en sus aguas,
contemplando allí altanera
su antigüedad y poder
y su proverbial belleza.¹⁶¹

El poema *Príncipe y rey* (1839) vuelve a utilizar el mismo estereotipo para los siguientes versos:

¹⁶⁰ *Un recuerdo del Arlanza*, en *OC*, I, p. 128.

¹⁶¹ *Una aventura de 1360*, en *OC*, I, p. 449.

Eresma por entre peñas
su escaso raudal conduce
a las plantas de un alcázar
que en sus arenas las hunde;
y ya en montones de espuma
revoltoso se derrumbe,
ya con transparentes ondas
manso y humilde murmure,
nunca es más que un corto espejo
que adula la excelsa cumbre,
porque permita al palacio
que en su cristal se dibuje.¹⁶²

En *A buen juez, mejor testigo* (1838), se describe así el río Tajo en su paso por la ciudad de Toledo:

El Tajo por entre rocas
sus altos cimientos lame,
dibujando en las arenas
las ondas con que las bate.
Y la ciudad se retrata
en las ondas desiguales
como en prendas de que el río
tan afanoso la bañe.¹⁶³

Serán en esta ocasión las aguas de un lago aquellas que reflejarán la figura presuntuosa de *El castillo de Waifro* (1868):

Este castillo tan vano
como una coqueta hermosa,
desde su altura se mira
de un lago azul en las ondas;
y el agua, que siempre ha sido
traviesa, falsa y burlona,
al reproducir su imagen,
de su vanidad se mofa,
porque al repetir sus líneas

¹⁶² *Príncipe y rey*, en *OC*, I, p. 252.

¹⁶³ *A buen juez, mejor testigo*, en *OC*, I, p. 133.

de abajo arriba las toma,
y su hermosura le muestra,
pero su imagen trastorna.¹⁶⁴

Algo menos minuciosa es la descripción que del reflejo del río hace el autor en *Las dos rosas* (1839), último ejemplo que vamos a citar:

Altos y desnudos chopos
las orillas le dividen
que al agua las ramas tienden
porque en el agua se miren,
y ellas ufanas pasando
por la sombra que reciben,
con blanco murmullo lamen
los troncos y las raíces.¹⁶⁵

2.1.3 PARA MOMENTOS DE TRANQUILIDAD.

Zorrilla tiene también patrones descriptivos para utilizar de fondo en momentos de tranquilidad y sosiego. No se trata, en realidad, de modelos compositivos de descripción, con unos elementos fijos y unos pasos a seguir –como bien hemos advertido, por ejemplo, en las escenas nocturnas antes citadas– sino que atiende a un escenario muy general, pero con la ineludible presencia de un entorno natural. Si aquellos cuadros nocturnos se construían con la finalidad de sobrecoger al receptor, estos otros tienen como propósito aquietar su ánimo.

Las descripciones que Zorrilla hace de los escenarios naturales se caracterizan, como ocurre con el resto de su poesía, por el acopio de todo tipo de sensaciones. Sus versos acumulan la gama entera de colores y olores, repara en el vuelo de insectos y aves, destaca la presencia de la brisa y el arrullo del río en su carrera; sus escenarios naturales son una verdadera muestra sensorial. La Naturaleza es expresada como el gran legado de Dios en la tierra. El poeta advierte la armonía del universo, capta su música en todos los elementos que lo constituyen. El mundo –más concretamente la Naturaleza– es un jeroglífico cargado de símbolos, y el poeta los sabe

¹⁶⁴ *El castillo de Waifro*, en *OC*, I, p. 2.080.

¹⁶⁵ *Las dos rosas*, en *OC*, I, pp. 283-284.

descifrar, porque entiende el lenguaje de los pájaros, las palabras de las flores y lo advierte en el tono de las aguas. La conocida *Introducción* del libro *Recuerdos y fantasías* (1844), nos ofrece su más interesante declaración poética. En ella Zorrilla se considera intérprete de Dios en la tierra, sabedor de sus símbolos:

La música comprendo
que en las volubles hojas
resuena a la presencia
del céfiro fugaz:
y entiendo en el otoño
el ¡ay! de sus congojas
con que piedad imploran
del ábrego tenaz. [...]

Yo entiendo de las aves
los cánticos distintos,
el saludar al alba
o huir la tempestad;
buscando de las selvas
los cóncavos recintos,
en donde alegres gozan
salvaje libertad.¹⁶⁶

El poema lírico *A Dios* de *La flor de los recuerdos* (1855), expresa, como ninguna otra composición, esa misma idea. Se trata de un poema de agradecimiento al Creador. Sus versos explican de nuevo que Dios ha sido quien ha dado armonía al universo, a las aves, al mar, a las montañas, al viento, y al propio poeta:

Su voz al par por eso, ya lánguida o potente,
ya en eco desmayado, ya en grito colosal,
retumba con el ronco bramido del torrente,
susurra con la abeja que zumba en el rosál.¹⁶⁷

Esa música armoniosa que el autor capta en los diferentes elementos naturales es utilizada por el poeta con el fin de reflejar la quietud y el

¹⁶⁶ *Introducción de Recuerdos y fantasías*, en *QC*, I, p. 433.

¹⁶⁷ *La flor de los recuerdos*, en *QC*, I, p. 1.439.

descanso. Y, como tal, la descripción de estos escenarios suele suponer un corto intervalo de tranquilidad en la historia referida.

Un ejemplo bastante representativo es el cuadro idílico presente en la leyenda *Historia de un español y dos francesas* (1840). Tras haberse escapado Argentina con el caballero francés Lotario, engañando con ello a su marido Garci Fernández, el conde castellano marcha en búsqueda de los amantes para vengarse. El momento de máxima agitación que se produce cuando el conde regresa al palacio percatándose del adulterio, es contrarrestado por el cuadro siguiente, en el cual se describe un entorno paradisíaco, sobre cuya yerba descansa una preciosa niña:

Tenía aquel castillo
todo en redor del monte en que se alzaba
un frondoso y ameno parquecillo
donde un arroyo limpio murmuraba;
y entre guijas bullendo,
por entre árboles mil serpenteando,
ya en remansos sus aguas deteniendo,
ya por cuevas sus aguas despeñando,
el parque por doquier iba cubriendo
de gruesos chopos o de césped blando,
dando al par su corriente cristalina
música y sombra a la mansión vecina. [...]
Ni tampoco faltaron
en el vicioso césped escondidos
los lirios por el sol descoloridos,
los jacintos morados,
las anchas acederas,
las pródigas junqueras,
y las altivas y sonantes cañas
rodeadas de mimbres y espadañas.¹⁶⁸

En la leyenda *El desafío del diablo* (1845) una joven es obligada a profesar en un convento. Al inicio de la misma Beatriz, novicia aún, termina enfermando al no poder soportar su encierro, y es mandada sacar del claustro por el médico y llevada a un lugar apartado en el que goce de tranquilidad. Tras esta introducción se da paso a la “primera parte” de la narración, que comienza con la descripción de un espacio idílico. Así pues

¹⁶⁸ *Historia de un español y dos francesas*, en *OC*, I, p. 542.

Zorrilla vuelve a hacer uso de un escenario natural como contrapeso a un previo cuadro de turbación:

Allí goza del cielo
cuanto abarcan entrambos horizontes
y largo campo del vistoso suelo.
Allí en la extensa vega
que ancho el Guadalquivir fecunda y riega,
ve cubrir la magnífica campiña
el apareado olivo siempre verde,
la rubia mies y la fecunda viña,
y la extendida pita
sembrada en los vallados,
y la roja amapola que se agita
dando aroma y color a los sembrados:
y las hojas pegadas
de los higos de tuna,
de los lagartos con pasión amadas
y de la sorda abeja acariciadas.¹⁶⁹

Mayor excelencia alcanza el autor en *Leyenda de Al-Hamar, el Nazarita* (1852). Zorrilla desarrolla el paseo que el rey efectúa por la vega de Granada, describiendo los árboles, las plantas, las aves, y la corriente de un arroyo cercano en cuya orilla se queda dormido; igual que ocurriera en el poema alegórico *El niño y la maga* (*Poesías VI*, 1839) con el infante que duerme junto al río. La tranquilidad y sosiego son absolutos, utilizando de nuevo para expresarlo un cuadro edénico:

Corría allí suavísimo el ambiente
cargado con la esencia de mil flores,
y al respirarle huían de la mente
los pensamientos tristes, sinsabores
y duelos ahuyentando; y la corriente
del manantial, remedio a los dolores
era del cuerpo débil, cuyos males
cedían al beber de sus raudales.¹⁷⁰

¹⁶⁹ *El desafío del diablo*, en *QC*, I, p. 837.

¹⁷⁰ *Leyenda de Al-Hamar*, en *QC*, I, p. 1.156.

Señalamos, por último, el siguiente fragmento de *La azucena silvestre* (1845). La placidez de este paisaje se opone a la descripción que del mismo lugar se llevó a cabo anteriormente, cuando el propio Satán tentó a Guarino. Ahora la serenidad del ambiente presagia un desenlace positivo: el milagro de la Virgen sobre las montañas de Montserrat:

Sereno estaba el día;
el sol que por los cielos avanzaba
con purpurada luz resplandecía
y la tierra en sus luces se bañaba,
y todo por la tierra sonreía.
El tomillo oloroso,
la madreselva espesa,
la ancha amapola en su capullo aún presa,
el silvestre jacinto
que a la margen sonora
crece del arroyuelo
y en su fresco olor apenas tinto,
el áspero majuelo,
la todavía verde zarzamora
y el enredado endrino,
compañero del boj y del espino,
el retorcido enebro y la retama
que en medio crecen de la amarga grana,
aromaban los valles silenciosos,
y prestaban colores y verdura
a los lomos fragosos
de aquellos montes, cuyas hondas grietas
en las piedras escuetas
labra el agua que cae desde la altura.¹⁷¹

Otras varias leyendas utilizan los escenarios naturales como breves momentos de pausa y respiro, *De Murcia al cielo* (1888), *Los encantos de Merlín* (1868), *El castillo de Waifro* (1868), *Las dos rosas* (1839) *La princesa doña Luz* (1840), *El cantar del Romero* (1886) y de entre ellas destacamos *La azucena silvestre* (1845) –de nuevo– y *La pasionaria* (1840), debido a que en estas dos composiciones las heroínas del cuento se han transformado, como modernos ejemplos de las *Metamorfosis*¹⁷² de Ovidio, en la hermosa flor de sus títulos.

¹⁷¹ *La azucena silvestre*, en *OC*, I, p. 822.

¹⁷² Ovidio, *Las Metamorfosis*, Edicomunicación, Barcelona, 1995.

2.2. FÓRMULAS DE TIEMPO.

Zorrilla en su poesía narrativa tiene muy presente el aspecto temporal. Con insistencia registra los sucesos de la leyenda dentro de un instante determinado, aportando ciertos datos, muy variados, que informan al lector del momento preciso en que transcurre, hace memoria de periodos anteriores, y recrea su avance.

En sus leyendas, por ejemplo, se escuchan con cierta insistencia el repique de las campanas, con preferencia la hora de maitines, principalmente usado como parte de una ambientación lúgubre. En *Margarita la tornera* (1840), escribe el autor:

la media noche era dada,
y aún tocaban a maitines
los esquilones agudos
con discordante repique¹⁷³

En *El desafío del diablo* (1845) aparecen los siguientes versos:

Una semana después,
y en noche sombría y triste,
mientras doblaba en la torre
el esquilón de maitines¹⁷⁴

También se menciona en *Las dos rosas* (1839) el sonido de las campanas, pero en esta ocasión difiere la hora señalada:

¹⁷³ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 559.

¹⁷⁴ *El desafío del diablo*, en *OC*, I, p. 873.

Dos esquilones agudos
en disonante repique
el toque de mediodía
al aire en calma despiden¹⁷⁵

El tañido descrito en *El capitán Montoya* (1840) no se completa con un dato adicional que informe del momento exacto en que sucede; sin embargo podemos deducir que de nuevo –debido a que pensamos que el cuadro transcurre durante una hora cercana a la medianoche– vuelve a tratarse de un toque de maitines:

Y ya se estaba una hora
de espera a expirar cercana,
cuando sonó una campana
de lengua aguda y sonora¹⁷⁶.

Otros símbolos relacionados con el tiempo emplea el autor para sus narraciones. Lo vemos en las menciones que se hacen del amanecer, que encontramos por ejemplo en *La princesa doña Luz* (1840):

Brilló la fatal aurora
limpia, apacible y serena,
porque las penas del hombre
a los astros no interesan¹⁷⁷

O también en *El caballero de la buena memoria* (1844):

Amanecía apenas
el inmediato día¹⁷⁸

¹⁷⁵ *Las dos rosas*, en *OC*, I, p. 284.

¹⁷⁶ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 331.

¹⁷⁷ *La princesa doña Luz*, en *OC*, I, p. 513.

¹⁷⁸ *El caballero de la buena memoria*, en *OC*, I, p. 478.

Y aquéllas otras que refieren el ocaso, del que es una muestra este fragmento de la leyenda *A buen juez, mejor testigo* (1838):

Clara, apacible y serena
pasa la siguiente tarde,
y el sol tocando su ocaso
apaga su luz gigante¹⁷⁹

Así como estos otros versos del poema *El niño y la maga* (1839):

Tristes y a espacio caminan,
al crepúsculo del sol¹⁸⁰.

La mención del mes en que transcurre la historia narrada es un dato muy habitual, hasta el punto que podemos considerarlo como parte de los elementos que Zorrilla utiliza con más frecuencia a la hora de dar forma a una descripción. Por ejemplo en *La leyenda del Cid* (1886):

Despuntaba una mañana
de abril, el mes de las flores;
de sus vírgenes olores
impregnada el aura sana¹⁸¹

En *Las píldoras de Salomón* (1840) escribe Zorrilla los siguientes versos:

Es una noche de marzo
turbia por demás y lóbrega,
en que con ira los vientos
desencadenados soplan¹⁸²

A *Un testigo de bronce* (1845) pertenece esta estrofa:

¹⁷⁹ *A buen juez, mejor testigo*, en *QC*, I, p. 133.

¹⁸⁰ *El niño y la maga*, en *QC*, I, p. 325.

¹⁸¹ *La leyenda del Cid*, en *QC*, II, p. 39.

¹⁸² *Las píldoras de Salomón*, en *QC*, I, p. 679.

Un claro sol de junio en el oriente
comenzaba su curso una mañana,
sereno y esplendente,
el azul del cenit tornando en grana¹⁸³

En la leyenda *Un español y dos francesas* (1840):

En un día de febrero,
como a las tres de la tarde,
del río Arlanza mirando
los fugitivos cristales¹⁸⁴

Los borceguíes de Enrique Segundo (1844) es muestra de la siguiente sucesión temporal:

Corrió todo el mes de Abril
para el confiado Enrique,
uno de los más gloriosos,
y uno de los más felices.
La tierra empezó con mayo
con sus flores a cubrirse,
y el cielo fue despejándose
de nubes y nieblas tristes.¹⁸⁵

Y así centenares de ejemplos más. Menos frecuente es la referencia a la estación del año, debido entre otras cosas a la cita insistente del mes, como hemos señalado, que presupone ya su información. Sin embargo tampoco faltan ejemplos. Es así que en *La azucena silvestre* (1845) encontremos:

En una tarde del quemado estío
que entolda nube negra y tenebrosa¹⁸⁶

¹⁸³ *Un testigo de bronce*, en *QC*, I, p. 881.

¹⁸⁴ *Historia de un español y dos francesas*, en *QC*, I, p. 529.

¹⁸⁵ *Los borceguíes de Enrique Segundo*, en *QC*, I, p. 441.

Como también en la *Leyenda de Al-Hamar* (1852):

Y en las serenas noches del estío,
a la luz misteriosa de la luna¹⁸⁷

Así como este fragmento que pertenece al poema *Una repetición de Losada* (1859):

Pasó septiembre: el otoño
va con el sombrío octubre
corriendo; el cielo se cubre¹⁸⁸

La precisión cronológica no se detiene, sin embargo, en la referencia poco concreta que supone la mención del mes o la estación del año, sino que en ocasiones especifica mucho más la datación en que se desarrolla el acontecimiento narrado. Un ejemplo es el poema *Los borceguíes de Enrique Segundo* (1844), que cita de la siguiente manera la fecha en que muere el rey castellano:

Murió don Enrique en lunes
treinta de mayo a las dos.¹⁸⁹

La leyenda *El escultor y el duque* (1840) se inicia con estos versos:

Año de más o de menos,
si no miente mi memoria,
mil quinientos veinte y dos¹⁹⁰

¹⁸⁶ *La azucena silvestre*, en *OC*, I, p. 784.

¹⁸⁷ *La leyenda de Al-Hamar*, en *OC*, I, p. 1.154.

¹⁸⁸ *Una repetición de Losada*, en *OC*, I, p. 1.587.

¹⁸⁹ *Los borceguíes de Enrique Segundo*, en *OC*, I, p. 446.

¹⁹⁰ *El escultor y el duque*, en *OC*, I, p. 385.

De manera especial sucede en *La leyenda de don Juan Tenorio* (1895) donde se citan con asiduidad diferentes fechas; la víspera de San Juan, en que comienza la acción, el día de Santiago, el 29 de agosto, o el día 13 de diciembre. Además el paso de los días, meses e incluso horas son profusamente citados en el poema:

Es víspera de San Juan
y fiesta por consiguiente¹⁹¹

No es menor el seguimiento temporal al que se somete el poema narrativo *Las almas enamoradas* (1859). Ante el plazo que don Carlos hubo pactado con Rosa y su familia de volver en tres años y casarse, la narración irá registrando los acontecimientos de cada año, encabezando sucesivos episodios con su fecha, y contando lo sucedido en cada uno de ellos. El autor antes de relatar en su crónica los sucesos acaecidos, cita, para evitar ambigüedades, el inicio de la que será una emocionante cuenta atrás:

El veinte de diciembre de ochocientos
cuarenta y cinco comenzó su viaje¹⁹²

Utiliza el autor también otras maneras de precisar la fecha exacta que quiere referir. Se trata de una referencia indirecta. Por medio de la mención de un suceso histórico importante, el poeta encasilla la fecha en la que transcurren los acontecimientos que relata. El ejemplo más claro se encuentra en *Margarita la tornera* (1840), ver el punto 8.1.6:

Pasado habían las fiestas
que los reyes acostumbran
a dar a sus pueblos cuando
su padre baja a la tumba.
Fueron las que el Conde-Duque
dio a Felipe Cuarto muchas,
y ellos corrieron en ellas
en brazos de la locura.¹⁹³

¹⁹¹ *La leyenda de don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 499.

¹⁹² *Las almas enamoradas*, en *OC*, I, p. 1.827.

¹⁹³ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 577.

Encontramos otra muestra en la leyenda *Historia de un español y dos francesas* (1840), en ella se cita la gloriosa batalla de Santisteban de Gormaz, en que los cristianos derrotaron a las tropas de Abderramán III, mandadas por Almanzor:

Partióse pues el buen conde
contra Almanzor a campaña,
y fue con tan justa saña
y con valor tan audaz,
que aún humeando del moro
con la sangre harta de afrenta
su campo feroz ostenta
Santisteban de Gormaz.¹⁹⁴

En ocasiones suele acontecer que el narrador se fije en un edificio en particular (castillo, torreón) y haga una evocación de esa misma construcción tiempo atrás, cuando formaba parte de un poderoso reinado. Así pues, junto a la pintura de su actual estampa decadente añade una todavía más importante meditación sobre aquel pasado memorable, del que sólo quedan las ruinas, mostrando una sentida reflexión a modo de *ubi sunt?*. De nuevo varios poemas líricos nos sirven para explicar esta fórmula temporal utilizada con frecuencia por Zorrilla en su poética. Podemos citar desde la poesía –mencionada ya en el apartado anterior– *Un recuerdo del Arlanza*, *Poesías II* (1838), a otras composiciones como *A un torreón* *Poesías I* (1837), de la que exponemos los siguientes versos:

Gigante sombrío, baldón de Castilla,
castillo sin torres, ni almenas, ni puente,
por cuyos salones en vez de tu gente
reptiles arrastran su piel amarilla,
dime, ¿qué se hicieron tus nobles señores,
tus ricos tapices de sedas y flores,
tu gente de guerra, tus cien trovadores
que alzaron ufanos triunfante canción?
Tú estás en el valle cadáver podrido,
guerrero humillado que el tiempo ha rendido:
tu historia y tu nombre yaciendo en olvido,
el mundo no sabe que existe *Muñón*.¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Historia de un español...*, en *OC*, I, p. 538.

¹⁹⁵ *A un torreón*, en *OC*, I, p. 62.

Otros poemas líricos más que expresan el detalle referido son, entre otros: *Recuerdos de Toledo*, *Poesías I* (1837); *Toledo*, *Poesías I* (1837); *La torre de Fuensaldaña*, *Poesías II* (1838); *Recuerdo a N.P.D.*, *Poesías III* (1838); y *A una calavera*, *Poesías III* (1838), cuyos versos son un sentido canto de la destrucción que el tiempo ha causado no en un edificio ya derruido, sino en una calavera.

Analizando ahora las composiciones legendarias, destacamos en primer lugar *El castillo de Waifro* (1868). El poema comienza con la descripción de una vieja fortaleza situada en las cumbres del Pirineo, escenario de grandes combates, y cuya ilustre presencia evoca momentos históricos de las guerras franco-catalanas, incluido la muerte del héroe Roldán en Roncesvalles por uno de los señores del castillo, Lupo:

Tal es el castillo de Waifro
mil años ha que en las rocas
del Pirineo ostentaba
su grandeza faraónica.
Tal, al despertar el mundo,
mil años ha que la aurora
su primer luz, como un beso
le mandaba cariñosa.¹⁹⁶

De muy parecida manera comenzaba la leyenda *Las dos rosas* (1839). Después de describir la triste estampa de una torre en ruinas, el narrador recuerda y cuenta una historia relacionada con sus derruidos muros. Se trata otra vez del mismo procedimiento:

En un escondido valle
hay todavía una torre
vecina al Carrión, que corre
de chopos entre una calle.
Castillo dicen que fue
poderoso, mas ya apenas,
a través de dos almenas,
su ilustre origen se ve.
Tendidos sobre una altura

¹⁹⁶ *El castillo de Waifro*, en *OC*, I, pp. 130-131.

vense un torreón y un muro,
pero en montón tan oscuro
que medrosa es su figura.
Brotó a sus pies sin respeto
espeso zarzal salvaje,
cuyo espinoso ramaje
vegeta al peñón sujeto.¹⁹⁷

Otro ejemplo tenemos nuevamente en la *Historia de la primera Rosa* (1859). Al inicio de la misma se vuelve a pintar la presencia de un lugar, coronado por un castillo, y del que se desprende una magnífica historia relatada seguidamente:

Tendido a los pies de un risco,
y a entrada de un valle fresco
que corona pintoresco
un castillejo morisco,

en territorio andaluz,
y a la orilla de la mar,
hay, inundado en la luz
del sol de España, un lugar.

Su nombre está ya perdido
en el mapa y en la historia.
¿Para qué, pues, mi memoria
le ha de sacar del olvido?¹⁹⁸

Pero son en realidad las estrofas empleadas por el narrador para expresar el paso de tiempo el principal aspecto que destacamos en este apartado de su producción. Salvo en la composición *Las estocadas de noche* (1844), cuya acción transcurre durante el escaso intervalo de tiempo que señala el título –todo sucede en una misma noche– en el resto de poemas que integran el legendario tiene lugar un periodo temporal mayor que el de las horas que completan un día; muy largo en ocasiones, como por ejemplo en *La azucena silvestre* (1845), y bastante más corto en otras, poco más de una jornada, como ocurre en *Una aventura de 1360* (1844). Periodo de tiempo

¹⁹⁷ *Las dos rosas*, en *OC*, I, p. 282.

¹⁹⁸ *Historia de la primera Rosa*, en *OC*, I, p. 1.689.

acerca del cual el autor se preocupa de señalar insistentemente su transcurso. Utiliza a veces para ello alusiones escuetas y muy corrientes, sin ninguna clase de adornos, como podemos observar en los siguientes ejemplos. En *Justicias del rey don Pedro* (1840) escribe:

Son treinta días después,
y el mismo lugar y hora¹⁹⁹

En *Una aventura de 1360* (1844):

Está la siguiente noche
tocando en la misma hora²⁰⁰

Para *La leyenda del Cid* (1882):

Cuarenta años han pasado
desde que el Cid Campeador
a campear contra los moros
por primera vez salió²⁰¹

En todas ellas el autor exclusivamente se ciñe a informar, mostrando en su expresión ausencia de retoricismos. Sin embargo en otras ocasiones relata ese mismo discurrir de los días de manera mucho más expresiva. El narrador consigue reflejar mediante sus versos precisamente la actividad del tiempo, su movimiento, mostrando la sucesión de las horas, días, meses y años. Hábilmente Zorrilla logra crear unas estrofas que expresen dinamismo, y que reparte en numerosas leyendas con cuantiosas variantes. Así, tenemos variados ejemplos como estos versos pertenecientes a la leyenda *A buen juez, mejor testigo* (1838):

Pasó un día y otro día,
un mes y otro mes pasó,
y un año pasado había;

¹⁹⁹ *Justicias del rey don Pedro*, en *OC*, I, p. 367.

²⁰⁰ *Una aventura de 1360*, en *OC*, I, p. 452.

²⁰¹ *La leyenda del Cid*, en *OC*, II, p. 256.

mas de Flandes no volvía
Diego, que a Flandes partió.²⁰²

Zorrilla en ellos parece mostrarnos el tiempo durante su carrera. El narrador se detiene en expresar su ejercicio, no se conforma en citar que ha pasado un año, sino que desarrolla el avance; primero un día, luego otro, se llega al mes, varios meses, y finalmente se alcanza el año, plazo marcado por los amante para su encuentro. Y todo ello en sólo tres versos. En el poema narrativo *Honra y vida que se pierden no se cobran mas se vengan*, (1838) la sucesión temporal descrita es muy parecida a la anterior:

Vino un día y otro día,
y vino un mes y otro mes,
y año tras año venía;
el segundo concluía
y pasaron hasta tres.²⁰³

Sin embargo la carrera del tiempo que Zorrilla pretende expresar no siempre comprende los años (hasta tres en este último ejemplo), sino que el intervalo marcado por ellos se reduce en ocasiones a especificar el transcurso de meses únicamente, otras veces a expresar sólo el paso de los días, e incluso se detiene alguna vez a marcar el avance exclusivo de las horas. El siguiente fragmento de la leyenda *El cantar del Romero* (1886), es un bello ejemplo que reproduce una sucesión temporal, descrito bajo el paso continuado de meses:

Y van y vienen los días:
Fermín se embarcó en octubre:
transcurrió diciembre en fiestas,
se pasó enero a la lumbre,
febrero entre ventisqueros,
marzo entre el sol y las nubes:
abril, al pasar, de verde
vistió la tierra, y ya cubre
los árboles de hojas mayo,
los pajarillos implumes
pían ya entre ellas, y vuelven

²⁰² *A buen juez, mejor testigo*, en *OC*, I, p. 135.

²⁰³ *Honra y vida que se pierden...*, en *OC*, I, p. 184.

las golondrinas de Túnez,
y ya junio llena el aire
de pájaros y perfumes,
y aún de Fermín no trae carta
de Veracruz ningún buque.²⁰⁴

Al poema *Los borceguíes de Enrique Segundo* (1844), pertenecen estos versos que centran su descripción en el transcurso de diez días:

Pasáronse así dos días,
y así se pasaron seis,
y así se contaron nueve,
y rayaron en los diez:
y en ellos más medicinas
sólo sirvieron al rey
para entender que la muerte
le asaltaba por los pies.²⁰⁵

Y finalmente expondremos un ejemplo más²⁰⁶, en esta ocasión forma parte de la leyenda *Las almas enamoradas* (1859). El siguiente fragmento transmite como ningún otro –haciendo uso del mismo procedimiento expresivo– el estado de desesperación de la muchacha ante la probable llegada de su amante, cuyo plazo está a punto de expirar. Es por ello que el autor bombardea al lector con continuas alusiones de los días y horas que se suceden, consiguiendo de esta forma una mayor agitación, estirando todo lo posible el breve intervalo que falta, y manteniendo en suspenso al auditorio. Al acercarse el momento principal –el final de la cuenta atrás– el grado de emoción en que el narrador nos sumerge es muy elevado:

Llegó diciembre. El tres...el diez...podía
llegar don Carlos en el mismo día
del plazo. El quince... y el diez y nueve... ¡el veinte!
Las dos... las tres... las seis... cerrado había
la noche ya... las siete... no venía. [...]
y se quedó sin luz. Era ya un hecho

²⁰⁴ *El cantar del Romero*, en *OC*, II, pp. 309-310.

²⁰⁵ *Los borceguíes de Enrique Segundo*, en *OC*, I, p. 445.

²⁰⁶ Véase para más ejemplos la introducción de Salvador García Castañeda al volumen: José Zorrilla, *Leyendas*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 36.

consumado. Don Carlos no volvía.
Rosa con fiebre se metió en su lecho.²⁰⁷

Zorrilla comprendió en seguida el extraordinario efecto de angustia y tensión que causaba en el lector la presencia de un plazo temporal, fundamentalmente dado por amor. Hasta tal punto que intentó sacar todo el provecho posible a esta estructura, básicamente teatral, muy utilizada en el drama romántico español²⁰⁸. Como ya hemos repetido en más de una ocasión, Zorrilla, tanto en el teatro como en sus poemas narrativos, utilizó esta fórmula dramática como base de la composición. El ejemplo más claro se encuentra en el *Don Juan Tenorio*²⁰⁹ (1844), cuya estructura es una sucesión de plazos; otra obra que utiliza este mismo recurso es el drama en tres actos *Un año y un día* (1842). Varios poemas narrativos emplean también la separación de dos amantes como parte fundamental de la narración, estableciendo un plazo de tiempo para la vuelta del varón y casarse de continuo; un año, por ejemplo, en *A buen juez, mejor testigo*, tres en *Las almas enamoradas*, año y medio en *Recuerdos de Valladolid*, y seis o siete años –no se especifica realmente una fecha límite– en *El cantar del Romero*.

El tiempo en Zorrilla es, así pues, un aspecto de primer orden, tanto en las continuas referencias que señalan su desarrollo, como en el eje estructural de la narración.

2.3. INTERVENCIONES DEL NARRADOR.

Zorrilla en las composiciones que forman parte de su legendario, recurre a un narrador que interviene constantemente en la exposición de la historia mediante opiniones y comentarios diversos. Con la finalidad de romper la monotonía propia de una extensa relación en verso, el narrador interrumpe constantemente la leyenda cuando le parece oportuno con valoraciones personales sobre la actitud de los personajes, expresando temores respecto a lo que puede suceder más adelante en la historia, haciendo alusiones relativas a su difícil tarea como versificador, enunciando su papel de

²⁰⁷ *Las almas enamoradas*, en *OC*, I, p. 1.831.

²⁰⁸ Véase, acerca del plazo en el teatro romántico español, E. Caldera-A. Calderone, *El teatro en el siglo XIX*, en *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1988, tomo II, p. 455-469.

²⁰⁹ Véase para este aspecto el estudio de Ermanno Caldera, *El tiempo de don Juan*, *Ínsula*, 564, Diciembre, 1993, pp. 14-16.

rescatador de antiguas tradiciones..., y todo ello siempre con la voluntad de crear una complicidad con el lector.

El narrador se identifica incuestionablemente con el autor. Es por ello que son comentarios de Zorrilla, y no propios de un narrador independiente aquellos que se oponen al ingreso obligado de niñas en los conventos, presente en varias leyendas como por ejemplo en *El desafío del diablo* (1845); de la misma manera que forman parte de su particular dictamen aquellas palabras con que el narrador critica la tortura en la leyenda *Recuerdos de Valladolid* (1839).

2.3.1. OMNISCIENTE.

Trátase de un narrador omnisciente. Generalmente suele hablar en primera persona, pero sin ser un personaje de la trama. Sabe de los sentimientos de los personajes y de sus propósitos a corto y largo plazo, y, por supuesto, conoce en su totalidad el desarrollo de la historia.

En relación a su capacidad de internarse en los pensamientos y decisiones de los individuos del poema, citamos los siguientes ejemplos. En la leyenda *Margarita la tornera* (1840), el autor-narrador se introduce dentro de los sentimientos de la joven muchacha, y describe cómo su ingenuidad y su inexperiencia en el amor precipitan su corazón a los brazos del seductor:

Y confundiendo en su mente
sus amagos y alabanzas,
ya en risueñas esperanzas,
ya en inocente pavor,
contemplándose al espejo
con la luz de la bujía
así pensaba y decía
Margarita en su interior:

¿Conque hay fiestas y banquetes,
y nocturnos galanteos,
y deliciosos paseos
de esta pared más allá?
¿Conque esta toca de lana
cambiada en perlas y flores
hará mis gracias mayores,

y más hermosa me hará?²¹⁰

De análogo modo en el poema *La azucena silvestre* (1845) el autor penetra en el alma turbia del ermitaño Guarino –como ya comentamos en el punto 1.2.5– y describe la lucha que por el pecado carnal se debate en su mente al ver por primera vez a María:

Delante de aquella turba
por una senda tortuosa,
conduciendo un cortesano
a una niña encantadora,
subía a espacio acercándose
a su cabaña. Medrosa
el alma de Juan Guarino,
juzgando farsa ilusoria
de tentación infernal
cuanto ve sobre las rocas,
siguió orando de rodillas,
como quien sabe que logra
vencer la oración constante
las tentaciones diabólicas.²¹¹

El fragmento siguiente, tomado de la leyenda *Las almas enamoradas* (1859), transmite cómo se filtra en el alma de don Carlos el ardor tan humano de los celos:

¡Por qué Carlos a Rosa estas preguntas
hizo? ¿Por qué palideció al hacérselas
él, y por qué la palidez de Carlos
blanqueó de Rosa las mejillas frescas?
Porque los celos tienen su fluido
como la vista y voluntad magnéticas,
con el cual se transmiten los que se aman
de sus almas amantes las ideas.²¹²

²¹⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 566.

²¹¹ *La azucena silvestre*, en *OC*, I, p. 794.

²¹² *Las almas enamoradas*, en *OC*, I, p. 1.806.

Sabe el narrador al ser omnisciente el desarrollo completo de la acción. Conoce su desenlace y por ello juega con el lector adelantando en ocasiones, con mucha frecuencia en la última estrofa de un periodo o capítulo, futuros sucesos con el fin de mantener cierto misterio, y para que el lector retome sin pausa la lectura del siguiente, como si se tratara de un poema publicado por entregas en los periódicos. Como muestra de este aspecto mencionado citamos los siguientes versos recogidos de la leyenda *El desafío del diablo* (1845):

¡Ay triste... triste Beatriz que adora
un delirio no más! ¡Cuántos dolores
te va a traer la venidera aurora
tras esos pensamientos seductores!
¡Ay pobre Beatriz! Suspira y llora.²¹³

El poema narrativo *Margarita la tornera* (1840) nos sirve de ejemplo con este fragmento:

Mas van tres meses que arde
oculto el fuego, y en suma
no puede cumplirse el cuarto
sin que a incendio se reduzca.²¹⁴

En ambos observamos cómo el autor adelanta acontecimientos. No se trata de los malos presentimientos que suele prever el personaje de un drama, sino que es el narrador quien da la información, suponiendo esto una revelación cierta y de seguro cumplimiento. Otros varios ejemplos emplazan al lector a continuar leyendo para esclarecer, en el apartado siguiente, las diferentes soluciones o todavía mayores dificultades que la historia conlleva. En *El cantar del Romero* (1886), se aplaza la revelación de aquello que todo el mundo conocía –menos el lector– para más adelante:

Y todo el mundo sabía...
lo que el lector saber puede,
si osa seguir todavía

²¹³ *El desafío del diablo*, en *OC*, I, p. 859.

²¹⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 580.

leyendo lo que sucede
en esta leyenda mía.²¹⁵

En el poema *La azucena silvestre* (1845), también se afirman las siguientes palabras:

Mas viendo que obstinado
permanecía ante sus pies de hinojos,
mandó que todo el mundo despejara,
llanto vertiendo de sus tristes ojos;
y cuando todos estuvieron fuera,
diálogo en soledad y cara a cara
se entabló entre los dos de esta manera:

.....

.....

Mas lo que dijo al conde el penitente
relatará el capítulo siguiente.²¹⁶

El narrador, que conoce la leyenda, juega sus bazas con el receptor y lo demuestra como ya hemos observado; mediante interrupciones y aplazamientos, y a través de revelaciones previas de futuros episodios. Sin embargo en ocasiones también gusta de mostrarse ignorante del desarrollo, y es por ello que, para dar mayor intriga y crear una atmósfera de misterio aparenta desconocer los sucesos de la historia. Por ejemplo en *La leyenda de don Juan Tenorio* (1895), justo al terminar el noveno apartado, se encuentran los siguientes versos:

¿Fueron por la misma mano
y por una causa misma
con la misma intención hechas?
¿Quién sabe? ¿Quién lo averigua?²¹⁷

Situado también al finalizar uno de los periodos de la leyenda, citamos los siguientes versos del poema *El cantar del Romero* (1886):

²¹⁵ *El cantar del Romero*, en *QC*, II, p. 302.

²¹⁶ *La azucena silvestre*, en *QC*, I, p. 816.

²¹⁷ *La leyenda de don Juan Tenorio*, en *QC*, II, p. 524.

¿Llegó a Fermín esta carta?
No hay nadie que lo asegure:
el mundo sigue rodando;
veremos lo que resulte.²¹⁸

Este fragmento de *La azucena silvestre* (1845) se encuentra igualmente colocado al finalizar una sección narrativa:

A Montserrate van. ¿Pero quién sabe
lo que les guarda en su honda soledad
el que posee del corazón la llave,
el que puede medir la eternidad?²¹⁹

Ciertamente, este recurso posee una finalidad semejante que el recientemente analizado del aplazamiento. Es decir si el lector quiere saber la respuesta de las preguntas formuladas, debe continuar leyendo.

2.3.2. *INCAPACIDAD.*

El narrador con frecuencia hace alusión a su tarea como versificador. Durante el transcurso de la leyenda incorpora una serie de versos que exponen las dificultades que se le presentan, por ejemplo, al intentar describir ciertos sentimientos, o cuando debe retratar ricos y lujosos ambientes. Se trata del recurso de humildad tantas veces utilizado por los poetas. Con esta actitud intenta ganar la simpatía del público mostrando la dificultad que entraña su labor. Pero no sólo eso, sino que haciendo uso de esta humildad refiere también que sus palabras, debido a su torpeza, le son impropias para dirigirse a la Virgen. Ejemplo de esta *captatio benevolentiae* tenemos en la invocación inicial de *Margarita la tornera* (1840):

Y tú, radiante y peregrina estrella,

²¹⁸ *El cantar del Romero*, en *OC*, II, p. 313.

²¹⁹ *La azucena silvestre*, en *OC*, I, p. 821.

María, de los mundos soberana,
madre sin mancha, compasiva y bella,
a quien adoro en ilusión lejana
cual faro santo que en mi fe destella,
mi voz perdona, si mi voz profana
osa hablar de tu amor y tu hermosura
con lengua pobre, terrenal e impura.²²⁰

Son abundantes las muestras, dentro de su legendario, en que el narrador renuncia a relatar una escena o ambiente determinado, fingiéndose incapaz de hacerlo (o innecesario). En la leyenda *Las almas enamoradas* (1859) escribe lo siguiente:

Yo conozco, lector, que otro en mi caso
procuraría en la ocasión presente
escribirte un capítulo en que acaso
luciría su ingenio grandemente,
contándote muy bien, paso por paso,
todos los que avanzó su amor naciente. [...]
Pero estas impresiones se reciben
en el alma, lector: jamás se escriben;
porque es de Dios la omnipotencia suma
quien en las grandes almas las inspira,
y en lo que inspira Dios, a Dios se admira:
pero no hay alma de tan fuerte pluma
que se alce al aire donde Dios respira.²²¹

La grandeza del amor no puede ser expresada por palabras. A la misma conclusión llega en los siguientes versos del poema *Historia de la primera Rosa* (1859):

De estos supremos instantes
de felicidad completa,
no podrá ningún poeta
hacer jamás descripción.
Yo ceso aquí: hay situaciones
que por muy alto que pique,
no hay pluma que las explique

²²⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 553.

²²¹ *Las almas enamoradas*, en *OC*, I, p. 1.800-1.801.

cual las siente el corazón.²²²

En la leyenda *El cantar del Romero* (1886) aparecen unas estrofas que señalan no poder describir la belleza, interna y externa, de su personaje femenino:

No puede mi vieja pluma
pintar, en fin, tal primor:
conténtate, pues, lector,
con saber que ella era, en suma,

tan querida por preciosa,
que la gente campesina
la llamaba Marifina,
Mariperla y Mariposa.²²³

Insuficientes son también, para el narrador, las palabras del poeta en la difícil empresa de evocar o pintar ambientes. En *El capitán Montoya* (1840) tras emplear una elevada suma de versos en describir la fiesta de la boda entre el capitán Montoya y Diana en la casa de don Fadrique, donde se refiere con detalle los lujosos vestidos de los invitados, la decoración del salón, y la agitación que produce la llegada del novio, el narrador, tras haber utilizado más de cien versos en reflejar el ambiente, llega a esta chocante conclusión:

Desisto, pues, de mi empeño,
y aunque me da pesadumbre,
el salón de don Fadrique
quien pueda que se figure.²²⁴

Declaración que ya anteriormente, al inicio de ese mismo capítulo de la leyenda, se había mencionado con los siguientes versos:

Nunca tal gala ostentaron

²²² *Historia de la primera Rosa*, en *OC*, I, p. 1.785.

²²³ *El cantar del Romero*, en *OC*, II, p. 299.

²²⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 338.

los que de grandes presumen,
ni vio jamás tanta pompa
la asombrada muchedumbre.
Inútil es ponderarla,
y querer pintarla inútil,
que fiestas como esta mía
contándolas se deslucen.²²⁵

En el poema *El castillo de Waifro* (1868), se produce una situación muy parecida. Después de haber intentado describir la encantadora figura del castillo en un amplio repertorio de versos, se rinde finalmente, y declara su incapacidad de representar con fidelidad su belleza:

Par no tuvo en hermosura
ni en fortaleza: mi tosca
poesía no ha podido
en estas rimas monótonas
dar de él la más pobre idea,
porque es una idea loca
basar sobre versos fábricas
que los siglos desmoronan.²²⁶

2.3.3. LA TRADICIÓN.

Como era costumbre en el periodo romántico²²⁷, el narrador del legendario recurre a la tradición de los pueblos para atestiguar el origen de sus narraciones. Zorrilla pretende arraigar las leyendas en la médula del pueblo. El narrador aparece como mero historiador, último intérprete y transmisor fiel del folklore popular. Ocurre que estas historias quieren hacerse pasar pretendidamente por asuntos de verdadera raigambre

²²⁵ *Ibidem*, p. 337.

²²⁶ *El castillo de Waifro*, en *OC*, I, p. 2.081.

²²⁷ Recordemos, por ejemplo, los últimos versos de *El estudiante de Salamanca*: «Y si, lector, dijeres ser comento, / como me lo contaron te lo cuento», José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*. *El diablo mundo*, Castalia, Madrid, 1989, p. 156; los mismos que sirven de epígrafe a la novela de García de Villalta *El Golpe en vago* (1835). El segundo verso citado –según Robert Marrast en su edición de *El estudiante de Salamanca*, Castalia, Madrid, 1989, p. 156– sirvió de epígrafe también al cuento de E. de Ochoa *Luisa* (1835) y al de Piferrer *El castillo de Monsolieu* (1840). Espronceda lo vuelve a utilizar en su obra *El Diablo Mundo* (1840).

tradicional, y, ante las cuales se muestra el autor –en primer lugar– como privilegiado receptor, y después como un cantor más de una milenaria cadena de poetas. Así pues, las leyendas tradicionales de Zorrilla se sirven de un número muy elevado de versos que explícitamente declaran la historia como patrimonio del pueblo. Un claro ejemplo de este aspecto señalado se encuentra al inicio de la leyenda *Las dos rosas* (1839). En ella se marca la trayectoria del fermento popular, el legado cultural anónimo recogido por peregrinos y poetas que, como él, mantienen vivas las diferentes tradiciones:

Entonces ya de la historia
del edificio primero,
ni el pastor ni el pasajero
tendrán confusa memoria.
Apiñada en un hogar
en derredor de la lumbre,
desvelada muchedumbre
acaso la oirá contar.
Contarála un peregrino
a quien tal vez por su cuento
darán escaso alimento
para seguir su camino.
Y yo, que siempre miré
como un viaje nuestra vida,
por historia entretenida
del olvido la saqué.
Si rebelde vuestra alcoba
mal que pese a vuestro empeño
os ahuyenta el blando sueño,
yo voy a entonar mi trova.
Escuchadla; y si al calor
os dormís de vuestra almohada,
de una noche sosegada
sois deudores al cantor.²²⁸

Otro ejemplo de estas mismas características encontramos en el poema *El desafío del diablo* (1845):

²²⁸ *Las dos rosas*, en *OC*, I, p. 283.

Y esta no es fábula vieja
hallada en un cronicón;
no es fantástica leyenda
de que soy el inventor.
Es, tal cual voy a escribirla,
del pueblo una tradición,
de boca de un pueblo oída,
siendo un viejo el narrador,
y la cual voy a contarte
como a mí me la contó.²²⁹

Así como los tres últimos versos de la leyenda *El cantar del Romero*, (1886), que de nuevo vuelca y apoya todo el peso de su composición en los fornidos pilares de la herencia popular:

¿Era verdad la tradición?; Quién sabe!
Eso dice el recuerdo legendario,
y de Dios en los juicios todo cabe.²³⁰

En *Los encantos de Merlín* (1868), se da una verdadera afirmación del legado de los pueblos. En la introducción en verso que inicia el poema, Zorrilla hace una auténtica exposición del valor del vulgo como creador y transmisor de tradiciones:

Por añosa y por rústica que sea,
la tradición del pueblo nunca muere:
se acoge a los hogares de la aldea,
del pueblo fiel en el hogar se anida,
y cuando, desdeñada, no campea,
al calor del hogar conserva vida.
Merlín es popular porque es el mito
creado por el pueblo; y ha durado
su nombre nueve siglos, porque ha estado
en la memoria popular escrito.²³¹

²²⁹ *El desafío del diablo*, en *OC*, I, p. 836.

²³⁰ *El cantar del Romero*, en *OC*, II, p. 339.

²³¹ *Los encantos de Merlín*, en *OC*, I, p. 2.179.

Sin embargo, es apropiado destacar que Zorrilla en muchas de sus leyendas utiliza el recurso de la tradición como única fuente de la que se ha servido, evitando mencionar, por ejemplo, a un autor como Cristóbal Lozano (1609-1667) de cuyas obras Zorrilla copió numerosos argumentos²³². Sin ir más lejos, Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras* (1943) escribe en relación a esta influencia, que Lozano había supuesto para el poeta pucelano una «abundante cantera para sus obras»²³³.

Como muestra tenemos varias leyendas que con toda seguridad tomaron como fuente documental los libros de este autor, y que, sin embargo, no es mencionado en ningún momento; muy al contrario, calla su nombre prefiriendo hacer declaraciones a propósito de fuentes populares. Ejemplo de ello es la composición *Dos hombres generosos* (1842). Este poema tiene relación con un episodio de la obra de Lozano *David perseguido* (primera parte, 1652). En sus versos exclusivamente señala la influencia de la literatura popular:

Mas es un cuento asaz entretenido
con puntas de moral, sana y sencilla,
en Castilla aprendido,
a manera contado de Castilla.²³⁴

La leyenda de *El capitán Montoya* (1840) está basada en la tradición del estudiante Lisardo que, como se verá en apartados posteriores, Lozano había retomado y ampliado en su obra *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), como afirma Narciso Alonso Cortés en *Zorrilla, su vida y sus obras*.²³⁵ Sin embargo, en el poema Zorrilla sólo hace saber su compromiso, exclusivo, con la tradición, no da pie en ningún momento a interpretar que su historia pudo haber sido tomada de otros autores:

Yo, trovador vagabundo,
la oí cantar el Toledo,
y de aquel pueblo me fundo
en la razón, y así al mundo

²³² Véase para este asunto el artículo de Elena Liverani, *Zorrilla y Cristóbal Lozano: Fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp.375-383. En el punto 1.2 ya hemos mencionado la muy notable presencia de las diferentes obras de este autor del siglo XVII en las leyendas y dramas de José Zorrilla.

²³³ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 260.

²³⁴ *Dos hombres generosos*, en *QC*, I, p. 758.

²³⁵ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 236 y p. 259.

contarla a mi turno puedo.

Ni quitaré ni pondré;
como a mí me la contaron
fielmente la contaré,
y a ser falso, juro a fe
que en Toledo me engañaron.²³⁶

De análogo modo sucede con el poema *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos* (1840). A juicio de Alonso Cortés²³⁷ el poeta se apoyó de nuevo para esta leyenda en el *David perseguido*, si bien, es también cierto que la tradición fue muy divulgada en Valladolid y, probablemente, conocida por el autor. Sus versos vuelven a mostrar como única fuente existente la herencia popular:

El pueblo me la contó
y yo al pueblo se la cuento:
y, pues, la historia no invento,
responda el pueblo y no yo.²³⁸

2.3.4. VEROSIMILITUD.

El narrador pretende que la historia contada resulte lo más verosímil posible. Por ello se propone como finalidad –una de ellas– exponer datos que fortalezcan la idea de que los sucesos ocurrieron en realidad, originando de esta manera un mayor grado de fascinación en el lector. Por consiguiente, Zorrilla intenta dar a los poemas apariencia de verdad por medio de diferentes técnicas, entre ellas el recurso ya mencionado de utilizar fechas precisas o nombres de calles existentes, así como otras destrezas de mayor impacto que parecen demostrar, como si se tratase de

²³⁶ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 351.

²³⁷ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 270.

²³⁸ *Apuntaciones para un sermón...*, en *QC*, I, p. 665. Versos que, por otra parte, recuerdan notablemente aquellos otros de la conocida redondilla de *Don Juan Tenorio*, (parte I, acto IV, escena X):

Llamé al cielo y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra
responda el cielo, y no yo.

pruebas vivientes, la autenticidad de la leyenda transmitida. Por ejemplo, para dar mayor veracidad e interés a la historia de *A buen juez, mejor testigo* (1838) el narrador al final de la misma afirma:

Fundóse un aniversario
y una capilla con él,
y don Pedro de Alarcón
el altar ordenó hacer,
donde hasta el tiempo que corre,
y en cada año una vez,
con la mano desclavada
el Crucifijo se ve.²³⁹

El hecho de que actualmente –en época del relato– se afirme que todavía quedan determinados rastros de aquel maravilloso milagro, parece incidir en la mente del lector, que recibe la historia narrada con mayor credulidad. Ese mismo efecto es empleado en los últimos versos de la leyenda *El capitán Montoya* (1840), que, como sorpresa final, asegura el narrador que todavía puede verse una antigua sepultura, abandonada y oculta entre la maleza, que conserva los restos del capitán, y cuya reveladora inscripción –ya borrada por los años– difícilmente se puede leer:

Y ha poco había en sepultura humilde
de la maleza oculta entre las hojas,
una inscripción borrada por los años,
que todo al fin sin compasión lo borran.
Único resto de opulenta estirpe,
único fin de la mundana pompa,
montón de polvo en soledad yacía
quien hizo al mundo con su audacia sombra.
Y apenas pueden los avaros ojos
leer en medio de la antigua losa:
«Aquí yace Fray Diego de Simancas,
que fue en el siglo el capitán Montoya.»²⁴⁰

²³⁹ *A buen juez, mejor testigo*, en *OC*, I, p. 141.

²⁴⁰ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 352.

Distinta es la tumba del cuento fantástico de *La pasionaria* (1840), pero igual su intención, la cual permanece todavía hoy en la capilla oscura del castillo de Aracena, guardando los restos de don Félix:

Aún de su viejo castillo
en una capilla oscura
se encuentra la sepultura
de su postrero señor,
y en vez del busto de mármol
y de inscripción funeraria,
hay sólo una Pasionaria
de mano de un escultor.²⁴¹

Otro conocido recurso utilizado para dar mayor sensación de realidad es la presencia de los hechos narrados en crónicas y manuscritos. Esta técnica cervantina es utilizada por Zorrilla en *La leyenda del Cid* (1882), si bien la autenticidad de este héroe no es necesario demostrar:

Al año siguiente el conde,
según consta en documentos
perdidos ya, [...] ²⁴²

También se encuentra presente en el poema *Historia de un español y dos francesas* (1840):

Y aquí corta el cronista
de quien copio esta historia,
el hilo de su cuento, y no hallo justo
poner yo lo demás de mi memoria.
Sólo nos dice al cabo de dos hojas
de inútil razonar, que ambos amantes
de una acacia a los pies se despedían.²⁴³

²⁴¹ *La pasionaria*, en *OC*, I, p. 664.

²⁴² *La leyenda del Cid*, en *OC*, II, p. 212.

²⁴³ *Historia de un español...*, en *OC*, I, p. 546.

Y principalmente en *Margarita la tornera* (1840), donde la trayectoria vital del galán don Juan de Alarcón ha sido registrada por un historiador que abandona la crónica sin haberla concluido debidamente. Escribe el narrador que tuvo que acudir a la zona de Palencia y allí preguntar a las gentes de su memoria para dar fin a las vivencias del seductor, en clara conexión con el capítulo IX de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, en el cual se narra cómo el narrador tuvo que buscar en Toledo la continuación del manuscrito de Cide Hamete Benengeli:

Fuese a Italia don Juan, lector querido,
y aquí cierra su historia su cronista,
que seguirle hasta Italia no ha podido;
lo cual, bien sabe Dios, que me contrista.
[...]

Tras el fin de don Juan un año anduve,
crónicas y memorias registrando,
manuscritos y sabios consultando;
mas nada de don Juan a manos hube.
Hasta que, al fin, pasando por fortuna,
y ha poco, por Palencia,
topé con la ocasión más oportuna.²⁴⁴

2.3.5. OPINIÓN SOBRE LOS PERSONAJES.

El narrador del legendario con frecuencia se permite opinar sobre los personajes: evalúa sus actitudes y comportamientos, describe con vehemencia –y desde un punto muy personal– su belleza, muestra los sentimientos e inclinaciones que algunos de ellos le inspiran. Así pues, el narrador toma parte de la historia, manteniéndose cerca de los héroes y de sus vivencias, y no alejado e impasible. La opinión que le merece al narrador el alcalde Ronquillo en *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos* (1840), queda, por ejemplo, bastante clara cuando leemos la siguiente estrofa que acerca de él escribe:

²⁴⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 610.

¡Miseria humana!, aquel hombre
que por su ciencia y sus leyes
aconsejaba a los reyes
y se aconsejaban de él,
supersticioso y fanático
quiso a otro hacer responsable
de lo que él solo culpable
obró, sin culpa de aquél.²⁴⁵

Muy distinta es la impresión que tiene sobre el protagonista de *El capitán Montoya* (1840), cuando leemos los siguientes versos:

Y echando un bolsillo de oro
de la justicia en mitad,
fuese, dejando en la turba
admiración general.

Y justamente admirado
merece ser en verdad
quien da tales cuchilladas
y tales bolsillos da.²⁴⁶

O aquellas palabras que dirige al inicio del poema *Dos hombres generosos* (1842), a uno de los personajes:

Envidiable es a fe don Luis Tenorio,
su riqueza envidiable y su fortuna.
[...]
Cortés, galán y afable,
pronto a satisfacer, jamás esconde
su faz al lidiador más formidable,
si una ofensa vengar le corresponde.²⁴⁷

²⁴⁵ *Apuntaciones para un sermón...*, en *QC*, I, p. 673.

²⁴⁶ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 334.

²⁴⁷ *Dos hombres generosos*, en *QC*, I, p. 757.

Pero es en la leyenda *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838) donde el narrador de manera muy clara expone, al comienzo del poema, la opinión contraria que le suscitan los dos protagonistas varones de la composición. Ya desde su mismo arranque, debido a la exposición gratuita de caracteres que la opinión del narrador acerca de ellos nos ofrece, podemos averiguar quién de ellos será un traidor y quién de los dos víctima:

Que es Juan Ruiz hombre iracundo,
silencioso por demás,
que no alzó noble jamás
el gesto meditabundo.
[...]
Y aunque lleva en la cintura
largo hierro toledano,
dale al brillar en su mano
de villano catadura.
[...]
Porque es Pedro, aunque arrogante
y orgulloso en demasía,
mozo de más cortesía
y más bizarro talante.²⁴⁸

Otro ejemplo más –de los tan numerosos como existen en sus leyendas– es el juicio que la belleza de Argentina le sugiere al narrador en el poema *Historia de un español y dos francesas* (1840):

¡Y a fe que era encantadora
la dichosa peregrina!
Bellísima era Argentina
y de prosapia real.²⁴⁹

Las expresiones de lástima y dolor que el narrador siente por la situación en que vive la monja se expresan continuamente en la leyenda *Margarita la tornera* (1840):

²⁴⁸ *Para verdades el tiempo...*, en *OC*, I, pp. 85-86.

²⁴⁹ *Historia de un español...*, en *OC*, I, p. 531.

¡Inocente Margarita!
¡Fugitiva mariposa
que de esa luz engañosa
en torno girando vas!
[...]
¡Ay!, ¿por qué en el mundo vano
a quien le da la inocencia,
no le da la resistencia
para defenderse, Dios?²⁵⁰

2.4. PERSONAJES.

Propio del legendario es la utilización por parte del autor de una serie de personajes, tanto masculinos como femeninos, cuyas características se repiten con frecuencia a lo largo de los diferentes poemas narrativos. Todo un conjunto de asuntos temáticos, ideológicos, de relaciones amorosas, situaciones familiares, o condiciones sociales redunda en sus composiciones, creando un modelo de seres que Zorrilla aprovecha para animar muchas de sus leyendas. Estos aspectos repetitivos hacen que las vivencias de un personaje en un poema recientemente leído resulte familiar, con frecuencia, a aquellas otras que habían perfilado los rasgos de otro individuo en una narración anterior. Veamos algunos modelos habituales.

2.4.1. PERSONAJES MASCULINOS.

Los protagonistas varones que frecuentan las leyendas, suelen ser jóvenes hidalgos «de acción y poco dados al raciocinio»²⁵¹. Son valerosos y galanes, y representan al caballero de los *Siglos de Oro* o la Edad Media. Un prototipo de protagonista masculino en las leyendas de Zorrilla sería la figura del joven pendenciero, jugador, seductor, embustero, y habilidoso con la espada. Este mozo libertino y diestro en burlar mujeres –que es un

²⁵⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 565.

²⁵¹ Salvador García Castañeda, *Hidalgos y galanes: los personajes masculinos en la obra legendaria de Zorrilla*, en *Lazarillo, revista literaria y cultural*, nº 5, enero-junio, 1994, pp. 25-28.

personaje muy frecuente en los tablados del teatro español²⁵² – sería, precisamente, el héroe que, de entre todas las creaciones del autor, le diera mayor fama mundial con su obra de 1844 *Don Juan Tenorio*, y que previamente había aparecido en varias composiciones de su legendario.

No se produce una evolución progresiva de su carácter, son individuos de una sola pieza, y si se produce un giro en su comportamiento ello es provocado por un elemento exterior a él –con frecuencia algún hecho sobrenatural– provocando en su actitud una rotación absoluta, de golpe, y sin que se hayan marcado debidamente los pasos del cambio producido. Son numerosos los ejemplos que de este joven galán recoge Zorrilla en sus leyendas. El interés que el autor concibe por el personaje (sobre el que muestra evidente simpatía), se refleja en la elevada cifra de creaciones que subrayan su condición. En *El capitán Montoya* (1840), el crápula de don César Gil de Montoya es el único y exclusivo protagonista de la misma, a sus aventuras dedica el narrador toda la obra, dejando papeles muy secundarios para la monja doña Inés, así como para don Fadrique y Diana. Sin embargo es, precisamente, el personaje de don Juan de Alarcón en la leyenda de *Margarita la tornera* (1840) el ejemplo que expresa con mayor claridad la *devoción* e inclinación que sentía por el modelo. Es la única razón que explica el hecho de que una vez acabado el milagro, base de la narración, el autor dedique un largo *Apéndice* para recrear en exclusividad las proezas del galán.

Muchos otros ejemplos de libertinos –más o menos apegados al prototipo que representa don Juan de Alarcón dentro de los poemas narrativos– florecen en las leyendas de Zorrilla. El personaje de Diego Martínez en el poema *A buen juez, mejor testigo* (1838) también se incluye entre ellos, de la misma manera que Juan Ruiz y Pedro Medina, quienes se juegan a los dados el amor de la misma mujer, Catalina, en el poema *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838). Un caballero seductor y valeroso es también don Bernardo, conde de Barcelona, que protagoniza diversos fragmentos de *El castillo de Waifro* (1868), y que será el amante de Genoveva y de Judith, la mujer del Emperador. Finalmente señalamos otro apuesto galán, diestro con la espada y seductor de mujeres, en la leyenda *Historia de un español y dos francesas* (1840). Se trata de Lotario, caballero francés que se fugará junto a la condesa de Castilla mientras su marido, el conde Garci Fernández, se bate contra el infiel. Rescataremos de este poema unos versos que servirán de ejemplo para describir con precisión la catadura y comportamiento de este personaje tan usual en Zorrilla:

²⁵² Recordemos obras como *El infamador*, de Juan de la Cueva; *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, la *Fianza satisfecha*, de Lope de Vega, *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, y sobre todo *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, por citar sólo algunas de los *Siglos de Oro*.

Llamábase el tal Lotario,
y para amorosos lances
nadie le iba a los alcances,
pues rayaba en temerario.

Y aunque cortés y cumplido,
en su fortuna fiado,
jamás respetó sagrado
de padre ni de marido.
[...]

Con esto y con ser al par
gran músico, no hubo dama
que al reclamo de su fama
no le viniera a admirar.

Él, de las galas francesas
llevaba la palma toda,
y él era el galán de moda
con las damas burgalesas.

La plática principal
de las más hermosas niñas,
eran las rondas y riñas
del amante universal.

Y todas de sus amores
anhelando ser objeto,
disputábanse en secreto
sus más mínimos favores.²⁵³

El personaje del marido ofendido, deshonorado por la infidelidad de su esposa, está con frecuencia también tratado en las narraciones del legendario. Escribe García Castañeda en su artículo *Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla*:

²⁵³ *Historia de un español...*, en *OC*, I, pp. 535-536.

Los maridos de las leyendas zorrillescas se distinguen por una constancia y una paciencia en vengar los agravios hechos a su honor que no cede con el tiempo y llega a ser la razón de su existencia²⁵⁴

El afán de venganza llega a ser obsesivo. Es tan grande el resentimiento que padece por el engaño, que en ocasiones llega a cambiar de identidad para, en el anonimato, acercarse a sus enemigos y destruirles. Eso ocurre de nuevo en la leyenda *Historia de un español y dos francesas* donde el personaje de Garci Fernández no cesa en su empeño de vengarse del agravio sufrido hasta que no mata a su mujer y su amante, a pesar del gran amor que todavía sentía por Argentina, y lo hace vestido como un viejo peregrino trovador, disfraz que le sirve para penetrar en el castillo en el que ambos vivían. De la misma manera ocurre con Bellido Dolfos, tal como aparece en *La leyenda del Cid* (1882), que mata al rey don Sancho por amor hacia doña Urraca, y que reaparece posteriormente en apariencia de santo ermitaño para vengarse de ésta y del Cid. En la composición *Honra y vida que se pierden no se cobran mas se vengan* (1838), Pérez desaparece extrañamente para volver años después haciéndose pasar por un sacerdote a quien Mendo, aquél con quien le engañara su mujer tiempo atrás, le nombra su capellán, cometiendo después sobre él y su esposa la venganza.

En relación a los personajes masculinos que tienen a su cargo la tutela de las jóvenes heroínas de la leyenda –ya sea por tratarse de su padre, tutor, hermano, tío– debemos señalar el carácter autoritario y egoísta de su comportamiento. Se trata de otro tipo de personaje clave que predomina entre sus creaciones. Estos individuos antipáticos que muestran un proceder malvado y déspota, podemos identificarlos como los antagonistas del legendario. Se trata de familiares que ejercen sobre la protagonista femenina una represión angustiosa, coartando su libertad y aprovechándose de su situación. Un ejemplo de este tiránico personaje se encuentra en la leyenda *El talismán* (1842), en ella Valentina es una joven huérfana que vive bajo la protección de un tutor –juez ya anciano– que la pretende. Al verse rechazado sentimentalmente por ella, el juez acaba matándola cortando su cabeza. Otro personaje antagonista del legendario sería el rey godo Egica, que aparece en el poema *La princesa doña Luz* (1840). Al inicio de la composición el rey godo es despreciado sentimentalmente por su sobrina, doña Luz, a quien hará la vida imposible, condenándola incluso a morir en la hoguera en el plazo de un mes. En *El desafío del diablo* (1845) el papel de déspota y aprovechado recae en la figura del hermano de

²⁵⁴ Salvador García Castañeda, *Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla*, en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 71-80.

Beatriz. De manera egoísta Carlos –que de nuevo es juez– pretende que la joven profese en un convento para quedarse con todas las riquezas de la familia. No deteniéndose ante nada, su maldad llegará hasta el punto de mentir a Beatriz diciendo que su amante ha fallecido. Otros jóvenes varones igualmente egoístas conseguirán que sus hermanas ingresen también en un convento, ocurre en *Margarita la tornera* y en *El capitán Montoya*, sin embargo en ninguna de estas dos leyendas se subraya tanto su maldad como en la anterior, manteniéndose muy lejos de ser etiquetados como antagonistas.

En el caso de la leyenda *Historia de la primera Rosa* (1859), será el supuesto padre de la muchacha quien se opondrá duramente a la relación entre Rosa y don Carlos. Su crueldad llegará a ser tal, que mostrará a su hija inerte y fría –aparentemente muerta– a los ojos de don Carlos para que desista definitivamente. Sin embargo, su posterior comportamiento ennoblecerá su figura. Es frecuente que los padres de los amantes se interpongan en las relaciones sentimentales de sus vástagos, en general con la finalidad de buscar para ellos más ilustres pretendientes; tenemos por ejemplo los casos de la leyenda *El cantar del Romero* (1886), *La pasionaria* (1840) y *Las almas enamoradas* (1859).

2.4.2. PERSONAJES FEMENINOS.

Suele ser habitual en la literatura romántica, que la mujer ocupe papeles de importancia menor si se compara con aquellos otros que les son encomendados, dentro de las mismas obras, al personaje varón. El héroe acopia para sí gran parte de la trama de la acción, y la heroína le acompaña en su tragedia, sin llegar a alcanzar en ningún momento su protagonismo. El mejor ejemplo para esta afirmación es el drama romántico español (incluido el de Zorrilla). Caballeros son los primeros personajes de estas obras: *La conjuración de Venecia* (1834), *Macías* (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), *El trovador* (1836), *Los amantes de Teruel* (1837), *Don Juan Tenorio* (1844), en torno a ellos gravita el desarrollo de la trama; si bien esto no quiere decir que las heroínas no desempeñen un papel de principal trascendencia en cada una de ellas.

Las leyendas de Zorrilla que, sabemos, deben tanto al teatro –diálogos, efectos escénicos, disposición, dinamismo, menciones sobre la luz, la música y el sonido, entradas secretas, personajes disfrazados u ocultos

detrás de una cortina, y por supuesto temas y personajes²⁵⁵ tienen, sin embargo, al contrario de lo expuesto, numerosas leyendas cuya pieza básica recae en la dama, muy por encima de la figura del varón. Señalamos, por ejemplo, composiciones como *El desafío del diablo* (1845), *El cantar del Romero* (1886), *La pasionaria* (1840), *La princesa doña Luz* (1840), en el que la protagonista femenina es, claramente, el núcleo de la misma; incluso a ellas pudiera añadirse la primera parte –entendiendo como segunda el *Apéndice* final– de *Margarita la tornera* (1840), si bien don Juan de Alarcón comparte con ella el protagonismo, como también sucede entre el galán y la muchacha de *A buen juez, mejor testigo* (1838).

Siendo pasivos, en general, los papeles femeninos de la literatura romántica, en cuyas obras las mujeres se dejan llevar por el vendaval de acciones irreflexivas y movimientos vehementes que supone el personaje varón –como claro ejemplo tenemos la actitud manejable de Margarita, o de Catalina en *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838)– hay, desde luego, en las leyendas de Zorrilla personajes femeninos claramente activos, emprendedores y de tan resuelta actitud como era común entre los héroes. Ejemplo de ello son varias figuras femeninas como Beatriz, la monja de *El desafío del diablo* (1845), que toma la iniciativa pidiendo al amante que la saque del convento; Inés, la muchacha de *A buen juez, mejor testigo* (1838), quien, en desacuerdo con la actitud de su prometido, le emplaza a juicio divino; la heroína de *La princesa doña Luz* (1840), quien, a pesar de las dificultades a las que es sometida por el rey Egica, logra tener a su hijo –mediante relaciones ocultas– y abandonarle en la corriente del río; o incluso la caprichosa Bibiana de *Los encantos de Merlín* (1868), que con su seducción consigue burlar al viejo mago y hacerse con su libro de hechizos.

De nuevo y exactamente igual que en el teatro romántico, las madres, tanto del héroe como de la heroína, no suelen aparecer en las leyendas, y sin embargo el padre (como hemos señalado en los personajes masculinos) solía tener un destacado papel tanto en el drama como en el legendario. Hay, a pesar de su poca representación, madres de importancia muy elevada en algunas composiciones. Destacamos, por ejemplo –siguiendo el estudio de Salvador García Castañeda titulado *De la noble matrona a la mujer fatal*²⁵⁶ – la madre del conde castellano Sancho García, que

²⁵⁵ Véase Yolanda González Fernández-Pacheco, *La escenografía zorrillesca en las Leyendas: un ejemplo*, en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 333-343. Los diálogos, por ejemplo, están estructurados como los de una obra teatral, van precedidos por los nombres de los personajes que conversan, e incluso Zorrilla hace uso en ellos del aparte.

²⁵⁶ Salvador García Castañeda, *De la noble matrona a la mujer fatal: los personajes femeninos en las leyendas de Zorrilla*, en *Ínsula*, 564, Diciembre 1993, p. 17.

enamorada del moro Muza intenta envenenar a su hijo en la leyenda *El montero de Espinosa* (1842), o bien aquella piadosa mujer que en el poema *El caballero de la buena memoria* (1844), perdona la vida al asesino de su hijo.

Entre las damas protagonistas destacan las religiosas sin vocación, en desacuerdo con su encierro, y cuya voluntad –alentada por el galán– es abandonar el claustro. Tres son las monjas, dentro de las narraciones en verso de Zorrilla, que se proponen abandonar el convento: Margarita de *Margarita la tornera* (1840), doña Inés de *El capitán Montoya* (1840), y Beatriz de *El desafío del diablo* (1845). Sólo la primera conseguirá su objetivo (que le supondrá grandes penas), en la segunda será escarmentado el seductor por parte de Dios, y en la tercera será la religiosa quien pague el castigo de su falta con la muerte. Pero es necesario nombrar una leyenda más, *Las almas enamoradas* (1859). En este último poema mencionado, Rosa (en la última parte de la composición) es monja y, por tanto, casada con Cristo. Al contrario que en las leyendas anteriores, los amantes recapacitan y deciden no escapar juntos, lo que supondría cometer enorme sacrilegio, resolviendo finalmente no perpetrar tal pecado y poder reencontrarse posteriormente en la eternidad. Es un nuevo punto de vista muy valioso que nos sirve de contrapunto para sopesar los distintos desenlaces que entre los amores de una religiosa y un seglar son recreados por Zorrilla en el legendario.²⁵⁷

Existe también dentro de sus composiciones el tipo malvado femenino. Su papel consiste en la destrucción del héroe: bien tratando de aniquilarle o provocando su deshonor. Dentro de los personajes característicos que responden a este perfil perverso destacamos a Bibiana en *Los encantos de Merlín* (1868), que consigue mediante sus artimañas seductoras el libro de los hechizos del viejo mago, a quien encierra para siempre en el tronco de un árbol. Malvada es igualmente la condesa doña Blanca, madre de Sancho García en el poema *El montero de Espinosa* (1842), a quien intenta envenenar. Pero es aquella hermosa joven llamada Rosa el personaje femenino de mayor maldad entre sus narraciones, principalmente porque aquella dama en la noche de bodas con Pedro Ibáñez revela ser el diablo y quema la casa matando con ella a su reciente marido, todo ello en la segunda parte de la leyenda *Las dos rosas* (1839).

Dentro de la consideración del tipo de mujer malvada se incluye también el personaje femenino que incurre en el adulterio. Las adúlteras han pecado al romper el sagrado sacramento del matrimonio, así como al haber deshonrado y calumniado con su actuación a la familia del héroe. A este

²⁵⁷ Un análisis más pormenorizado de estas cuatro leyendas así como de la relación existente entre ellas, será realizado en el punto 3.3.1.

perfil responde Argentina, la mujer del conde castellano Garci Fernández en la leyenda *Historia de un español y dos francesas* (1840). Su engaño con el caballero francés Lotario provoca la posterior venganza del conde, que matará a ambos amantes. Castigada será también la esposa del duque Ruy Pero Sandoval, quien mantendrá una relación adúltera con Enrique IV de Castilla, y que terminará rechazada y expulsada por el rey fuera de su reino, en la leyenda *Príncipe y rey* (1839). El personaje de la bailarina Sirena en *Margarita la tornera* (1840), si bien no es casada y por tanto no comete pecado contra el sacramento, mantiene sin embargo relación con don Juan de Alarcón y el juez don Lope. Su final tampoco será agradable y acabará cumpliendo en la cárcel una pena de siete años.

2.5. ESTRUCTURA DE LAS LEYENDAS.

Los poemas narrativos de Zorrilla poseen una estructura básica que se repite en la mayoría de las composiciones. Como bien ha señalado García Castañeda, podemos diferenciar claramente dos partes en la disposición estructural de las leyendas:

La primera da los antecedentes y desarrolla el argumento hasta llegar a desenlaces diversos [...]. La segunda parte narra las consecuencias que tuvieron los hechos de la primera.²⁵⁸

Mientras que en la primera parte se presenta a los personajes y se localiza la acción en un lugar determinado, con preferencia las viejas ciudades castellanas, también se desarrolla con firmeza el argumento, incluyendo como aspecto principal un momento de máxima agitación que hace las veces de supuesto desenlace, definitivo para esta primera parte (a la que da fin) pero paso intermedio para el global de la historia. Se trata de soluciones previas, muy diversas entre sí, que rematan este primer fragmento de la historia con un matrimonio (*Para verdades el tiempo y para justicias Dios*), un adulterio (*Historia de un español y dos francesas*), un crimen (*El talismán*), un compromiso (*A buen juez, mejor testigo*) o la misma fuga de un convento (*Margarita la tornera*).

²⁵⁸ Salvador García Castañeda, *Amor, celos y venganza en las leyendas de Zorrilla*, en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, p. 73.

La segunda parte –como apuntaba García Castañeda– narra precisamente las consecuencias del desenlace mencionado. Suele ocurrir que el narrador informe al lector del tiempo transcurrido desde aquel suceso. Es expresado, durante toda esta segunda pieza, el resultado de la decisión, los distintos cambios que se han producido, así como los daños que ha podido causar en alguno de los personajes. Siguen abundando las descripciones de la ciudad en que transcurren los hechos, así como los retratos de los personajes. Al finalizar la narración tiene lugar el desenlace final, en esta ocasión totalmente definitivo. Esta escena final de la leyenda es siempre el momento de mayor turbación de la historia, el de mayor impacto. El autor utiliza como conclusión un golpe de efecto, un desenlace que sea llamativo. Desde el asesinato y cumplimiento de una venganza de honor, el final más común (*Honra y vida que se pierden..*; *Justicias del rey don Pedro*; *Historia de un español y dos francesas*; *El montero de Espinosa*; entre otras leyendas) al empleo de un elemento fantástico, como *Deus ex machina*, a manera de milagro o prodigio maravilloso, que no es sino la pieza secular y base superviviente de la tradición. En ese último momento, por ejemplo, un centenar de fantasmas encabezados por el mismo Satanás arrastran el cadáver del alcalde Ronquillo al infierno (*Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos*), la mujer con la que se había casado Pedro Ibáñez se convierte en el mismo diablo, y quema el palacio (*Las dos Rosas*), o una amante muerta se aparece a su prometido (*El cantar del Romero*). Entre estos desenlaces –normalmente derivados de la tradición, aunque varios son inventados– se producen finales bastante parecidos y muy relacionados. Es así que, en el último momento, el testuz de una becerra se convierte en la cabeza decapitada de aquel amigo que mató Juan Ruiz años antes por celos, inculpándole ante la justicia, en *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*; desenlace muy parecido respecto a aquel otro que cierra la leyenda *El talismán*. Es en esta ocasión el busto de plata de una joven también decapitada la que provoca la confesión de su asesino, al convertirse en la ensangrentada cabeza que cortara cruelmente tiempo atrás. Parecidos son igualmente los desenlaces de *A buen juez, mejor testigo*, donde la imagen de Cristo presta declaración en favor de una muchacha, y la leyenda *Un testigo de bronce*, en cuyo final una escultura del Crucificado se presenta de nuevo ante un juicio para identificar al asesino. De la misma manera sucede con los poemas *La pasionaria*, donde una muchacha enamorada, convertida en una flor, recobra la forma humana una vez que Félix la arranca, si bien muere seguidamente; y *La azucena silvestre*, en ella María, transformada en la bella flor del título, resucita cuando es desenterrada.

El texto siempre va dividido en secciones o capítulos de extensión diversa, y es frecuente, a su vez, que lleven un título que los preceda; si no es así, la

numeración romana será utilizada como encabezamiento. A su vez, dentro de cada una de estas secciones hay diferentes momentos o escenas que también son marcados de manera gráfica, frecuentemente mediante espacios en blanco.

Las partes o libros en que se compone cada leyenda aparecen también resaltados y marcados debidamente. Con frecuencia al final de las mismas aparece un último capítulo bajo el título de *Conclusión*. En él se suele resaltar la dependencia del poeta con la tradición, así como el hecho de incidir todavía más en el valor ejemplar y didáctico de la historia. Una clara muestra tenemos en estos versos ya conocidos de *A buen juez, mejor testigo*:

CONCLUSIÓN:

Las vanidades del mundo
renunció allí mismo Inés,
y espantado de sí propio
Diego Martínez también.
[...]
Fundóse un aniversario
y una capilla con él,
y don Pedro de Alarcón
el altar ordenó hacer,
donde hasta el tiempo que corre,
y en cada año una vez,
con la mano desclavada
el Crucifijo se ve.²⁵⁹

La historia queda, de esta manera, cerrada y con todos sus cabos bien atados. Gracias al desenlace –ya sea natural o milagroso– se restablece la injusticia, y de las diferentes leyendas se asoma con claridad una enseñanza.

2.6. POLIMETRÍA.

La versificación que utiliza Zorrilla para su legendario es muy variada. Si el metro principal de la poesía narrativa castellana fue siempre el

²⁵⁹ *A buen juez, mejor testigo*, en *OC*, I, p. 141.

romance, y el Romanticismo no supuso una excepción, ejemplo de ello nos da entre otros libros los *Romances históricos* (1840) del duque de Rivas, también en Zorrilla este metro será el más utilizado para sus leyendas. Sin embargo, no es menos cierto que sus poemas narrativos se caracterizan especialmente por la variedad de su métrica. Es por ello que, aun cultivando el romance con predominio sobre el resto de formas, es, sin embargo, totalmente deudor de la combinación y variación estrófica, postura frecuente en el Romanticismo.

Los poemas que comprenden el legendario de Zorrilla son, principalmente, composiciones polimétricas. Entre sus narraciones destacan poemas escritos íntegramente en romance, como por ejemplo *Justicias del rey don Pedro* (1840), otros cuya presencia es muy abundante, aunque no absoluta, como *A buen juez, mejor testigo* (1838), así como leyendas donde la presencia del romance es reducida, *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos* (1840). A lo largo de sus poemas narrativos Zorrilla hace gala de una enorme variedad métrica. Dentro de ello destacan las redondillas, cuartetos, quintillas, serventesios, sextinas, octavas, silvas., estrofas todas muy utilizadas por los diversos poetas de variadas épocas. Sin embargo en ocasiones Zorrilla busca la originalidad en sus metros, juega con nuevos ritmos poéticos, principalmente en sus poemas líricos²⁶⁰, y es por ello que en ocasiones convierta el poema narrativo en una especie de ensayo de experimentación musical y rítmica. Un ejemplo de ello observamos en las diversas escalas métricas que el poeta ejecuta para alguna de sus leyendas como *La azucena silvestre* (1845) y *Un testigo de bronce* (1845). En la nota que el propio autor añadió para la publicación de esta última leyenda dentro de sus *Obras completas* en 1884, escribe:

Precede a esta leyenda una especie de sinfonía, que no parece otra cosa la escala métrica en que describo la pesadilla del primer personaje que en mi relato presento. Eran, por los años en que éste se publicó, una manía los alardes de versificación [...]. Espronceda y la Avellaneda tienen el suyo, y yo he perdido mi tiempo en confeccionar tres o cuatro, uno de los cuales es esta introducción del *Testigo de bronce*.

Así pues, entendemos que es trazo común en todos los poetas románticos la experimentación rítmica, en cuyos versos tampoco parece ser extraña la introducción de una escala ascendente y descendente.

²⁶⁰ Véase, Ricardo Navas Ruiz, *La poesía de José Zorrilla*, Gredos, 1995, p. 76.

Zorrilla se plantea la finalidad de no aburrir y cansar al lector, y es por esta razón por lo que presenta variaciones estróficas. El autor trata de evitar la monotonía y usa de un surtido de metros cuya actividad suele ir en relación con los cambios en la narración, ya sea para delimitar las diversas acciones de los personajes, sus determinados estados de ánimo, las distintas fases de la historia y, sobre todo, para marcar inicio o conclusión de episodios. Así, observamos que en el capítulo II de *Historia de un español y dos francesas* (1840), el autor emplea al comienzo una sucesión de redondillas –durante unos ciento cincuenta versos– en las cuales se informa de la aparición de un nuevo galán. Seguidamente se intercalan siete quintillas que recogen, con exclusividad, una pregunta del conde a su mujer, preocupado por su apatía. Finalmente se completa el capítulo con otro largo fragmento, esta vez en octavillas. En ellas se narra la partida del conde a la guerra y su posterior regreso al castillo, donde Argentina ya no le espera. Así pues, cada segmento narrativo es acompañado de una estrofa distinta.

De análogo modo, en aquellos poemas donde el romance acapara por completo la narración, el cambio de asonancia cumple la tarea de evitar esa monotonía mencionada. En la leyenda *Justicias del rey don Pedro* (1840), por ejemplo, una rima diferente contiene cada una de sus secciones; I, romance á-e; II, romance é-a; III, romance ó-a; y IV, romance á-a.

Además, dentro de las distintas leyendas también se encuentran incluidas canciones, como ocurre por ejemplo en el poema *Historia de tres Ave Marías* (1859), y en *El cantar del Romero* (1886), que destacan del común de las estrofas empleadas en el legendario. Forma parte de la primera una canción morisca de la que citamos este fragmento:

Yo soy Aurora-la gitanilla,
a quien adora-toda Sevilla;
yo con mi oculta-ciencia gitana,
soy pájaro en Sevilla,
flor en Triana.²⁶¹

Entre los diversos poemas que forman su legendario señalamos con especial interés el titulado *Las almas enamoradas* (1859). En él Zorrilla hace uso, por ejemplo, del soneto (poco frecuente en su producción), e intercala entre sus versos una carta escrita por el protagonista en prosa, así como un supuesto artículo del *Times*. Ante el hecho de poner en prosa tales textos, el narrador los introduce con los siguientes versos:

²⁶¹ *Historia de tres Ave Marías*, en *OC*, I, p. 1.620.

Daremos aquí en prosa
la carta de don Juan, y los artículos
que enviaba adjuntos a don Gil y a Rosa.
A más de que, si en verso los pusiera,
pudiera ser muy bien que alguno hubiera
capaz de suponer que yo lo invento;
más claro: no faltara quien creyera
que, al dar mi cuento por historia, miento,
y que es falta esta historia verdadera;
y pues que de mi crédito es asunto,
quiero poner las cosas en su punto.²⁶²

Como puede observarse el narrador trata de nuevo de enfocar la historia como si se tratase de un acontecimiento totalmente real. Esta finalidad ya había sido analizada en un punto anterior: 2.3 *Las intervenciones del narrador*.

²⁶² *Las almas enamoradas*, en *OC*, I, p. 832.

Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*.

3. **ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS LEYENDAS TRADICIONALES: EL CAPITÁN MONTOYA Y MARGARITA LA TORNERA. RELACIONES.**

3. ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS LEYENDAS TRADICIONALES: EL CAPITÁN MONTOYA Y MARGARITA LA TORNERA. RELACIONES.

A partir de este nuevo apartado nuestra exposición se acercará de manera mucho más inmediata al análisis de las dos leyendas tradicionales: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*, cuyo estudio es base y principal desarrollo de esta tesis. El enfoque utilizado hasta el presente no ha sido el examen de las mismas; se ha llevado a cabo, sin embargo, a manera de denso preámbulo, un análisis global del legendario así como una presentación individual de cada una de las narraciones que lo forman.

En este nuevo punto nos ocuparemos definitivamente de los dos poemas narrativos mencionados. Comentaremos de forma breve cada una de las leyendas; un análisis y comentario más pormenorizado de las mismas se llevará a cabo en puntos posteriores. La tradición de la monja tráfuga, devota de la Virgen, que huye con un galán y vuelve años después arrepentida al convento, dándose cuenta tras su regreso que ha sido suplantada por la Santísima, que Zorrilla recoge para su leyenda *Margarita la tornera*; o aquella otra del seductor que llevando tras sí una lista inacabable de maridos burlados, decide gozar también de una monja enclaustrada, incluyendo así en su memoria de deshonorados a Dios mismo. Actitud que le llevará a ser *castigado* por el Señor con la visión de su propio entierro en el momento de llevar a cabo el ultraje, a manera de escarmiento por una vida inmoral y depravada, que Zorrilla recoge a su manera en *El capitán Montoya*.

Estudiaremos además las diferentes conexiones que entre ambas leyendas se establece conforme a la trama seguida. Se trata de toda una serie de rasgos comunes, como por ejemplo el donjuanismo presente en los dos protagonistas varones, el ingreso obligado de niñas sin vocación en conventos de monjas, los finales milagrosos o sobrenaturales que aportan al poema valor doctrinal y educativo, el egoísmo de los hermanos varones respecto a la heroína. Sin olvidar, por supuesto, la fecha de 1840, año de publicación de los dos poemas y situado en la gran época de esplendor que gozó el poeta.

Finalmente trataremos como punto fundamental la presencia de ambas obras en *Don Juan Tenorio*, cuya influencia en el drama ha sido reconocida en más de una ocasión por el propio autor; así como su relación con otros poemas del legendario.

3.1. TRAYECTORIA POÉTICA DE ZORRILLA. UBICACIÓN DE LAS DOS LEYENDAS EN RELACIÓN CON EL RESTO DE SU OBRA.

3.1.1. LA ÉPOCA DORADA (1837-1849).

La producción literaria de Zorrilla alcanzó su época de mayor esplendor entre 1837 y 1849. Durante este periodo de tiempo sus leyendas, dramas y poemas líricos se editaron y estrenaron con gran aceptación entre el público, que le encumbró como el gran representante y abanderado de la estética romántica. En 1849 muere su padre y el poeta abandona el país por cuestiones personales para dirigirse primero a Europa y posteriormente a América; su obra no volverá a tener el éxito de esta primera etapa o *época dorada*, ni siquiera tras su vuelta a España en 1866.

La publicación de sus obras por aquellos años fue vertiginosa, excepcionalmente fecunda. Antes de finalizar 1837 dio a la imprenta su primera obra, el volumen misceláneo *Poesías*, y ya para 1840, por ejemplo, llegaron a ser ocho los tomos publicados, además de otros tres (el tercero de ellos ya en 1841) que componen los *Cantos del trovador*. Al año, esto es 1842, Ignacio Boix editó sus *Vigilias del estío*, y fue la imprenta de Repullés dos años después, en 1844, quien publica *Recuerdos y fantasías*. 1845 fue testigo de la leyenda *La azucena silvestre* así como de la publicación conjunta de las tradiciones *El desafío del diablo* y *Un testigo de bronce* (todo ello pudimos ya estudiarlo en el punto 1.2 de la tesis).

En relación a su teatro, durante este periodo de tiempo señalado escribió veintinueve obras, desde su primer drama de 1837 *Vivir loco y morir más* (incluido en el volumen *Poesías*) hasta la obra estrenada en marzo de 1849 *Traidor, inconfeso y mártir*, sin duda uno de sus mejores trabajos.

Escribió en 1839 dos comedias del teatro clásico español, *Más vale llegar a tiempo que rondar un año* y *Ganar perdiendo* (incluidas en *Poesías IV* y *Poesías V* respectivamente), así como otra obra que realizó junto al poeta y dramaturgo Antonio García Gutiérrez *Juan Dándolo* y que supuso su

primer triunfo escénico. Todavía estrenó un drama más en 1839 *Cada cual con su razón*, de tintes clásicos.

Ya correspondiente al año de 1840 será la obra *Lealtad de una mujer* y, sobre todo, la primera parte de *El zapatero y el rey*, que le aportó uno de sus más considerables éxitos. Hasta el punto que en 1842 –el día cinco de enero, víspera de los Reyes Magos– estrenará con enorme expectación la segunda parte, si bien casi podríamos afirmar que es un drama totalmente independiente, cosechando de nuevo una feliz acogida entre el público. Esta obra conseguirá treinta representaciones en el Teatro de la Cruz. Un año antes, en 1841, se estrenó en el Teatro del Príncipe una breve pieza alegórica *Apoteosis de don Pedro Calderón de la Barca*, con motivo de la traslación de los restos de Calderón desde la iglesia del Salvador al cementerio de San Nicolás de Bari, en Madrid. Pero volvamos a 1842, porque este año será testigo de otras cuatro obras más, a saber *Los ecos del torrente*, *Los dos virreyes*, *Un año y un día*, y *Sancho García*.

Pero sí pensamos que 1842 fue año especialmente prolífico desde el punto de vista teatral, no fue menor el siguiente. En 1843 se estrenaron, y todas en el Teatro de la Cruz, las siguientes obras: *El puñal del godo*, *Sofronia*, estas dos obras se representaron el mismo día, el siete de marzo, *La mejor razón*, *la espada* (se trata en realidad de una refundición, con muy pocas reformas, de la obra de Moreto *Las travesuras de Pantoja*), *El molino de Guadalajara*, *El caballo del rey don Sancho*, y *La oliva y el laurel*, breve pieza alegórica escrita para las fiestas de la proclamación de la reina doña Isabel II.

Será el 28 de marzo de 1844, de nuevo en el Teatro de la Cruz, la aparición de su obra cumbre, *Don Juan Tenorio*, a cuyo estreno modesto le siguieron innúmeras representaciones, envolviendo el drama «en una orgía de popularidad sin igual en la historia del teatro español.»²⁶³. Esta obra se representará desde entonces anualmente el Día de Difuntos, tradición que ha persistido hasta nuestros días; el drama de Zorrilla desbancó a *No hay deuda que no se pague ni plazo que no se cumpla y convidado de piedra*, de Antonio de Zamora, que era la obra con que había dado comienzo esta costumbre teatral del primero de noviembre. También de 1844 será el drama *La copa de marfil*. En el año 1845 se estrena *El alcalde Ronquillo*. Siendo de 1847 otros tres dramas, todos en el Teatro del Príncipe, *El rey loco*, *La reina y los favoritos* y *La calentura*, continuación de la leyenda del último rey godo.

Finalmente y antes de que en 1849 estrenara *Traidor, inconfeso y mártir*, en 1848 representó *El excomulgado*, en el Teatro del Príncipe, y *La Creación y el Diluvio*, espectáculo teatral llevado a cabo en el Teatro de la Cruz el día doce de octubre.

²⁶³ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1994, p. 20.

Como podemos advertir, la abundancia de volúmenes publicados y dramas estrenados en este corto periodo de tiempo hacen de Zorrilla un caso insólito, y hemos de remontarnos a Lope de Vega para encontrar algo semejante. Será Zorrilla en este periodo el autor español más importante y seguido por el gran público, gozará de una extraordinaria aceptación, especialmente en los dramas y leyendas. Su enorme fecundidad en esta primera y más afortunada etapa de su producción, generando en tan solo doce años tal extraordinaria cantidad de versos —«ciento cuarenta mil» publicados declara en el prólogo a su obra *María* de 1849— haría convertirse al joven poeta en la referencia del Romanticismo español, por encima incluso de Espronceda, fallecido en 1842.

El propio poeta así lo entiende, y en el prólogo ya citado de su obra religiosa *María* comenta su asombrosa fecundidad y el papel que acapara como modelo y guía de poetas románticos:

amparado por la fortuna y aplaudido por la multitud fascinada, publiqué infatigable volumen tras volumen, escribiendo desenfrenadamente versos sobre versos, como si fuera cuestión de velocidad o de ganar el premio de una carrera. [...] mi fecundidad monstruosa me puso en moda; fui más leído que otros autores que en conciencia valían más que yo, y los ciento cuarenta mil versos que llevo publicados me han formado, bien contra mi voluntad, un proselitismo, una escuela [...]: una cohorte de sectarios que sigue mis pasos, que copia mis pensamientos, que imita los metros en que escribo.²⁶⁴

De especial importancia en lo referente a su afirmación como poeta destacado, y valioso ejemplo de la gran aceptación que su poesía gozaba, es el hecho de que el editor parisino Baudry decidiera publicar sus *Obras poéticas y dramáticas de don José Zorrilla* en 1847, incluida en la *Colección de los Mejores Autores Españoles*, teniendo el autor tan sólo treinta años, hecho que hizo ennoblecerse al joven poeta que veíase elevado en brazos de la fama, pensando así conseguir cierto reconocimiento y admiración por parte de su padre.

²⁶⁴ *María*, en *OC*, I. pp. 1.001-1.002.

3.1.1.1. José Zorrilla Caballero

Como ha escrito el propio poeta en numerosas ocasiones, veremos seguidamente varios ejemplos, el acicate principal de su obra era hacer que su padre, José Zorrilla Caballero, se sintiera orgulloso de la labor como escritor de su hijo. Sin embargo era oficio que él despreciaba, y acogía siempre con desdén sus triunfos literarios.

De sobra sabido es la difícil relación que mantuvieron padre e hijo. José Zorrilla Caballero²⁶⁵ fue un hombre rígido, poco tolerante, que jamás perdonó a su hijo el abandono del estudio de las leyes por su inclinación a la literatura. Fue relator de la Chancillería de Valladolid y en 1827 llegó a ser Superintendente General de Policía, bajo el mando del Ministro de Gracia y Justicia don Francisco Tadeo Calomarde, acérrimo defensor del absolutismo, célebre por la persecución a que fueron sometidos los liberales bajo su mandato.²⁶⁶

La caída de Calomarde en 1832, provocada por la derogación de la Pragmática Sanción de veintinueve de marzo de 1830, la cual abolía la ley Sálica²⁶⁷, ocasionó la destitución en pleno de sus protegidos, siendo Zorrilla Caballero uno de los primeros funcionarios depuestos, penado con el destierro de Madrid y Sitios Reales el mismo año de 1832.

Poco tiempo después muere el rey Fernando VII y estalla la guerra civil (1833-1839). Se dirigió Zorrilla Caballero a las provincias del norte para ponerse a las órdenes de don Carlos. Hacia fines de julio de 1839 –un mes antes del *abrazo de Vergara*– emigró a Francia, permaneciendo en Burdeos hasta 1845, cuando Isabel II le concedió la repatriación.

Vuelto a España vivió algún tiempo, breve, con su hijo en Madrid, sin embargo decidió finalmente irse a vivir a su casa de Torquemada, donde

²⁶⁵ Véase para este asunto en particular de nuevo la obra de Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 200. Igualmente interesante resulta el artículo de Ricardo de la Fuente Ballesteros, *José Zorrilla, la intensidad romántica*, *Ínsula*, 564, diciembre 1993, pp. 11-13.

²⁶⁶ Guillermo Fatás, *Aragoneses Ilustres*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, p. 50.

²⁶⁷ Durante los últimos meses del reinado de Fernando VII, don Tadeo Calomarde se inclinó tajantemente por la causa carlista. Aprovechando el estado de abatimiento y debilidad del rey muy enfermo, le hizo anular la pragmática y restituir la ley Sálica. Como consecuencia de ello se dice que la Infanta Luisa Carlota enterada de lo sucedido, acudió desde Andalucía hasta el Real Sitio de la Granja –donde se encontraba la Cámara Real– y allí abofeteó al ministro Calomarde, quien contestó con esta famosa frase: «manos blancas no ofenden». La infanta logró que el monarca anulase lo hecho. Tiempo después Calomarde fue desterrado a Mahón –castigo que burló escapando a Francia disfrazado de fraile– y accedió al poder del ministerio Zea Bermúdez. Tomado de Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 43.

murió en octubre de 1849. Falleció sin mandar hacer llamar al poeta, que no pudo estar a su lado y despedirse de él.²⁶⁸

Mientras su padre desempeñó la Superintendencia en Madrid, Zorrilla estudió en el Real Seminario de Nobles²⁶⁹, a cargo de la Compañía de Jesús, donde desde muy pronto despuntó en su habilidad para crear y recitar versos. Acudía también con su padre al Teatro del Príncipe, cuando los jesuitas le permitían salir del colegio, y tomaba lecciones de los propios actores.

Una vez que abandonaron la capital, el joven fue mandado por su padre a estudiar leyes en las Universidad de Toledo (1833) y Valladolid (1834) con objeto de hacer de su hijo un destacado abogado. El estudio del Derecho, sin embargo, no le interesaba lo más mínimo a Zorrilla, y el poeta se pasaba los días perdido por las calles de las históricas ciudades escribiendo versos, pintando sus edificios o leyendo, sin acudir a las clases²⁷⁰.

Los malos resultados académicos también en la Universidad de Valladolid (no logró superar el curso 1835-36) provocó que fuese enviado de vuelta

²⁶⁸ Su madre, Nicomedes Moral, murió el siete de diciembre de 1845 en Torquemada. Durante sus últimos momentos tampoco estuvo presente el poeta, que se encontraba de visita en Francia.

En relación al fallecimiento de su padre escribe Zorrilla el siguiente fragmento en *Recuerdos del tiempo viejo*, *QC*, II, p. 1.847:

Una noche que los dolores de la gota se le recrudecieron, se hizo aplicar no se sabe qué apósito calmante, y el médico le anunció al día siguiente que estaba en peligro de muerte. Manrique le pidió permiso para avisarme, a lo cual se opuso mi padre diciendo: 'No vale la pena; ya le desbaratamos todos sus planes en París a la muerte de su madre; déjele usted en paz'.

²⁶⁹ Escribe el autor en *Recuerdos del tiempo viejo*, *QC*, II, p. 1.739:

Metíome mi padre a los nueve años en el Real Seminario de Nobles (...) Tengo para mí que la idea de los buenos padres de la Compañía de Jesús, al establecer un colegio tan lujoso y tan privilegiado, para entrar en el cual preciso hacer pruebas de nobleza, fue la de tener más tarde por discípulos a los hijos de todas la familias nobles, importantes o influyentes de España.

Precisamente esta estrategia jesuita para poseer el control de los primeras familias del país será tiempo después detalladamente explicitada y criticada por autores como Ramón Pérez de Ayala, *A.M.D.G.* (1910), o las obras de Gabriel Miró *Nuestro Padre San Daniel* (1921), *Niño y grande* (1922), y *El obispo leproso* (1926).

²⁷⁰ Escribe Zorrilla, a propósito de su estancia en la universidad de Valladolid, en *Recuerdos del tiempo viejo*, *QC*, II, p. 2.023:

Lo que yo allí estudiaba eran las maravillosas portadas de San Pablo y de San Gregorio, las agujas bizantinas de la Antigua y de San Martín, el Hospital de Esgueva y las demás fundaciones del rico caballero don Pero Ansúrez, entre cuyos calados rosetones y filigranadas cresterías hallé los personajes de las fantásticas leyendas que después escribí. Estudiaba él (*Juan Aurelio Rico de Oropesa*) el Derecho y dábale pena de que yo no lo estudiara, y amonestábame cariñosamente y poníase junto a mí en la cátedra para soplarme la lección cuando el doctor don Pelayo Cabeza de Vaca, nuestro catedrático, me la preguntaba.

por sus tutores a Lerma, donde se encontraba en ese momento su familia. Sin embargo, en el viaje que le llevara a la población burgalesa, habiendo parado de camino el coche en Torquemada, donde nació su padre y había conocidos suyos, el joven vio pastando la yegua de un pariente. Aprovechó entonces la oportunidad, y cabalgando sobre ella, se fugó emprendiendo el regreso hacia Valladolid, donde pasó la noche en casa de su amigo Miguel de los Santos Álvarez. La madrugada siguiente marchó por fin a Madrid, lugar en que alcanzaría poco tiempo después la inmortal gloria poética, a cambio, no obstante, de obtener por parte de su padre el descrédito de por vida, una espina que jamás logró arrancarse del alma.

Este suceso de la fuga del hogar marcará toda su existencia, y desde entonces cargó sobre sus hombros el pesado yugo de la culpabilidad filial. Nunca logró estrechar los lazos con él, ni siquiera con la consideración y el éxito de sus libros.

La presencia del padre del poeta en toda su obra es muy intensa, la temática del perdón, por ejemplo, es base del legendario, particularmente antes de 1849, cuando quizás todavía albergaba esperanzas de reconciliación.

Puso su empeño en conseguir el perdón y la estima paterna mediante sus composiciones. Tratábase, por consiguiente, de una literatura *purgativa*, como forma de terapia. Quería demostrarle que su camino quizás no fue tan equivocado, y que había alcanzado un reconocimiento mayor del que hubiera cosechado siendo abogado. El propio Zorrilla lo subrayó explícitamente en notas y comentarios a sus ediciones. Escribe por ejemplo en la nota que precede a la leyenda *Justicia de Dios* para las *Obras completas* (1884), la siguiente afirmación:

Encerrada sistemáticamente mi inspiración en el estrecho círculo de mis recuerdos, y dirigidas todas mis poesías escritas desde el 1837 al 45²⁷¹ por una misma senda y a un mismo fin, a borrar de la memoria de mi padre el crimen de mi fuga del paterno hogar, y a alcanzarme de él su perdón y el derecho de volver a vivir y morir en su compañía bajo el techo de mi solariega casa, en todos los argumentos de mis leyendas hay algo destinado no más que a herir en mi favor los sentimientos de mi padre, y a ser no más por él bien comprendido y tenido en cuenta.²⁷²

²⁷¹ El último libro de poesías publicado por Zorrilla antes de la muerte de su padre fue la edición conjunta *El desafío del diablo y Un testigo de bronce*, en 1845.

²⁷² Nota a *Justicia de Dios*, en *OC*, I, pp. 2.197-2.198.

El poeta cargaba consigo un importante complejo de culpa. Lo atribuía con frecuencia a la fuga del hogar, y a su mala disposición para los estudios, aunque en ocasiones dejaba entrever que su primera esposa doña Florentina O'Reilly ayudó también al distanciamiento.²⁷³ Todo ello le llevaba conscientemente a realizar obras que le gustaran a su padre, siempre con la intención de que cuando oyera el magistrado hablar de su hijo se sintiera realmente orgulloso. Fue consecuencia de esta actitud la temática tradicionalista de su producción primera.

Un claro ejemplo de ello aparece escrito por Zorrilla en *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), cuando el poeta revive una de las conversaciones mantenidas con su padre, en su regreso de Francia, tras haberle sido concedido el permiso de repatriación en 1845; indulto en cuyas gestiones intervino su hijo con acierto. Las siguientes palabras muestran de manera manifiesta el peso de Zorrilla Caballero en la ideología adoptada por el poeta en sus creaciones:

Pero si yo he hecho milagros por usted... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del Rey Don Pedro y Don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias: he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo: no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir. Yo me he hecho así famoso, yo, hijo de la revolución, arrastrado por mi carácter hacia el progreso, porque no he tenido más ambición, más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto que le tengo²⁷⁴

Volviendo de nuevo a la nota que precediera la leyenda *Justicia de Dios*, advertiremos allí, en palabras de Zorrilla, cuál era precisamente la opinión de su padre en materia de libros:

Todos los que de moral, religión o enseñanza no trataban, eran obras profanas que había que aceptar con mucha desconfianza y examinar

²⁷³ Parece ser que los padres de Zorrilla, especialmente don José, no vieron tampoco con buenos ojos el matrimonio en 1839 de su hijo con doña Florentina O'Reilly, diecisiete años mayor que él. José Zorrilla, tras su vuelta a España, se casará una segunda vez en 1869, con Juana Pacheco.

²⁷⁴ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 1.829.

con mucho cuidado, porque no se exhalara de su páginas el polvillo revolucionario.²⁷⁵

Zorrilla Caballero era un absolutista tenaz, inquebrantable. Si quería contentar a su padre, el poeta tendría muy poca variedad donde elegir, y debía para ello mostrar en sus obras una visión del mundo tremendamente conservadora.

Sin embargo, y a pesar de sus esfuerzos, el padre del poeta murió sin haber reconocido el talento de su hijo. Tras finalizar aquella misma conversación reproducida en *Recuerdos del tiempo viejo* sucedida recién llegado el magistrado de su exilio francés, y donde Zorrilla le hubo mostrado que toda su producción fue realizada para probar el respeto que le ha tenido siempre (fragmento citado anteriormente), Zorrilla Caballero le contesta «¡Bah, bah!, quijotadas». Acto seguido escribe el poeta:

Aquella noche me fui a casa de Tarancón y le dije: 'He perdido todo lo hecho: mi padre, el único por quien todo lo hice, es el único que en nada lo estima'.²⁷⁶

La sensación de no haber sido perdonado acompaña también el siguiente fragmento, de nuevo escrito en sus memorias de 1880 *Recuerdos del tiempo viejo*:

Mi idea fija era hacer famoso el nombre de mi padre, para que éste, volviéndome a abrir sus brazos, me volviera a recibir para morir juntos en nuestra casa solariega de Castilla; única ambición mía y único bien que Dios no ha querido concederme.²⁷⁷

Finalmente, en su *Discurso poético* (1885), donde muestra un análisis de su poesía y hace variadas confesiones sobre su vida, el poeta vuelve a expresar la misma amargura y desengaño:

En lustro y medio de voraz trabajo
que a mi patria asombró, ver logré en ella

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 2.198.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 1.830.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 1.782.

volar mi nombre de la fama en alas,
e intenté realizar mi gran quimera:
alzar una pirámide de gloria
del solar de mis padres a la puerta,
y que al volver a él, hallaran limpias
mis manos, y mi honra y mi conciencia.
Hice milagro tal; pero fue inútil:
para no ver el resplandor siquiera
de mi gloria, cerraron de mi casa
por dentro los balcones y las rejas.
Toda España admiró mi fe y mi gloria;
¡mi raza nada más no quiso verla!²⁷⁸

Toda posibilidad de recuperación de la estima paterna culminará con el suceso trágico de la muerte de don José Zorrilla Caballero. La obra del poeta desde entonces virará de manera ostensible, si bien hubo otras varias razones no menos importantes que también le afectaron: su exilio voluntario que supone la pérdida de contacto con España y la consiguiente superación del Romanticismo.

3.1.1.2. *Romanticismo en estado puro*

Comenzó a publicar Zorrilla su obra cuando el monarca Fernando VII (1784-1833) ya hubo muerto y el movimiento romántico español estaba en pleno apogeo. Es parte de la última generación poética del Romanticismo, junto a autores como Gregorio Romero Larrañaga, Gabriel García Tassara, Miguel de los Santos Álvarez, Enrique Gil y Carrasco, y Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros, y, sin embargo, es el máximo valedor español del movimiento literario.

Sus primeros versos ya son plenamente románticos, y la corta vida de este movimiento poético hizo también que conociera su ocaso, vencido por las corrientes surgidas en torno a la mitad del siglo XIX. Si el duque de Rivas y Espronceda, por ejemplo, inscriben su primera formación literaria en el Neoclasicismo, hemos ya comentado que Zorrilla comienza su producción siendo sus versos por entero románticos, y acabará su obra de la misma manera, aunque no sin haber intentado acomodarse a las nuevas corrientes.

²⁷⁸ *Discurso poético*, en *OC*, II, p. 281.

La sustancia que rezuman los versos de su primera etapa contiene todo el sabor romántico del legendario. Se trata del caudal más puro y fresco. El espíritu originario de su obra poética está contenido en ellos como en ningún momento posterior de su producción. Las tradiciones populares religiosas e históricas, la memoria colectiva, la presencia del romancero, los milagros, la superstición, lo sobrenatural, la noche y su misterio, aparece en *El capitán Montoya*, *La azucena silvestre*, *Margarita la tornera*, *El desafío del diablo*, de una manera más genuina, libre y vehemente que por ejemplo los versos presentes en *Ecós de las montañas*, *El cantar del Romero* o *La leyenda del Cid*, cuando el movimiento romántico había sido superado y Zorrilla ciertamente desubicado; sin mencionar la actitud inconformista y crítica que de manera bastante notable tinte varios de sus poemas tras su vuelta a España en junio de 1866. Nos referimos a creaciones como *La ignorancia* (1893), denunciando el analfabetismo de la sociedad, o el feminismo que se asoma en la introducción al apartado *Mujeres* de la obra *Gnomos y mujeres* (1886).

Su fervor romántico de patria y religión, de romancero y milagros, fue quien le coronó como el poeta del pueblo, pero en una época que el pueblo necesitaba de trovadores que glorificaran la identidad y esencia de los españoles. Pero Zorrilla abandona España por problemas personales, y durante su ausencia y más aún en su vuelta ya no se trata del mismo poeta ni del mismo lector, Zorrilla ya no espera que la espina que le atraviesa el alma sea eliminada por un abrazo de su padre, como hiciera don Gil de Alarcón con su hijo en *Margarita la tornera*, de la misma manera el pueblo ahora busca otro tipo de poesía. Definitivamente su *época dorada* ha sido superada, y él es consciente. Hablaremos ya de un poeta desplazado que intentará acercarse al realismo, pero que no logrará deshacerse de la fórmula que le hizo ser el poeta más admirado de su tiempo.

Así pues, el año de 1840, en que se publican *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*, forma parte de esa gran primera etapa –*época dorada*– en que el poeta conoció, como en ningún momento después de su producción, las mieles del éxito profesional. Sin ir más lejos, en 1848, en la cumbre de su popularidad, fue elegido miembro de la Real Academia Española, si bien dejó expirar el plazo reglamentario, siendo elegido nuevamente ya en 1885, pero gracias a su trabajo anterior. La literatura romántica había encontrado en Zorrilla su paladín, prorrogando a duras penas la vigencia de su tendencia hasta que el poeta decidió finalmente abandonar España.

3.1.2. *EL ZORRILLA POSTERIOR: EXILIO Y REGRESO A ESPAÑA*

La muerte en 1849 de José Zorrilla Caballero, padre del poeta, supone un bache muy notable en su inspiración –así como un evidente cambio de vida– que confluye seguidamente en una época de exilio y posterior vuelta a España donde su producción y éxito disminuyen de manera ostensible en relación con los años anteriores. El poeta pierde a su padre, pero realmente lo que afectará a Zorrilla no es la pérdida de su presencia física sino algo mucho más importante, la referencia de su obra, la finalidad de sus composiciones, el móvil de su actividad poética. Las siguientes palabras están tomadas de *Recuerdos del tiempo viejo* (1880):

En cinco días cambiaron completamente mis ideas, perdí cuanta fe y entusiasmo habían sostenido en mi corazón una esperanza perdida, y desde entonces a hoy no he vuelto a abrir espontánea y voluntariamente ninguno de mis libros publicados hasta 1849.²⁷⁹

Superado por los acontecimientos, recordemos que su madre muere sólo tres años antes, y la relación con su mujer ha llegado a ser insoportable, confundido y muy agobiado, decidirá finalmente abandonar España en 1850. Hasta 1854 estuvo por varias ciudades europeas, Bruselas, Londres y, principalmente, París, siendo en el otoño de ese mismo año cuando decidió finalmente marchar a México, con la intención de establecerse allí de por vida; el poeta también permaneció aproximadamente un año en la Habana, a partir de noviembre de 1858. En *Discurso poético* (1885), Zorrilla relaciona su marcha a América directamente con la crisis personal que le afectó tras la muerte de su padre:

yo sentí por la vida un vago hastío,
caí en la más profunda indiferencia
y desprecié mis versos y mi nombre,
la patria gloria, hasta la patria lengua;
y para ir a morir tendí la vista
a los desiertos páramos de América.²⁸⁰

²⁷⁹ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 1.848.

²⁸⁰ *Discurso poético*, en *OC*, II, p. 281.

México estaba pasando por aquel tiempo un periodo de enorme confusión. En 1858 fue nombrado Benito Juárez presidente constitucional de la República, dando comienzo una guerra civil resuelta, provisionalmente, en 1861 con la expedición francesa que constituirá el imperio, imponiendo a Maximiliano como emperador en 1864, y retirándose Benito Juárez al Paso del Norte –después Ciudad Juárez– donde fijó su gobierno²⁸¹. Zorrilla estableció en seguida buenas relaciones con el emperador Maximiliano, quien le nombraría oficial de la Orden de Guadalupe, y director del proyectado Teatro Nacional de México y del particular de su palacio.²⁸² Muerta su esposa –doña Florentina O'Reilly– en 1865, el poeta decidió regresar a España en 1866 para arreglar papeles y regresar transcurrido un año de nuevo a México, donde aún conservaría el puesto de director en el Teatro Nacional. Sin embargo no volverá nunca a México. En junio de 1867 recibe en Madrid la noticia del fusilamiento del emperador en Querétaro, derrotado por las tropas de Benito Juárez. Poco tiempo antes, en octubre de 1866, Zorrilla fue acogido triunfalmente por el pueblo de Madrid en su vuelta a la capital tras dieciséis años de ausencia. El poeta, por consiguiente, decide permanecer en España y no regresar a México.

La difícil etapa que arrastraba el poeta los años siguientes a la pérdida de su padre, provocó en su faceta creativa un vacío alarmante, hasta el punto de querer olvidar, como afirma en sus memorias, su pasado literario:

Aborrecí todo lo pasado, y no hubiera querido poder olvidarlo; si me hubiera quedado una renta segura, por exigua que hubiera sido, hubiera yo inventado una novela para dar la noticia de mi muerte; y cambiando de nombre, hubiera desaparecido tranquilamente de la existencia literaria y civil que me habían creado mis escritos y en que la fortuna me había hecho nacer. Esta idea me halagó largo tiempo; rompí con todo lo pasado, patria, familia, amigos... y me quedé solo en París.²⁸³

²⁸¹ *Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Espasa Calpe, Madrid, 1957, pp. 862-863.

²⁸² *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 1.978:

Maximiliano me nombró director del Teatro Nacional de Méjico y del particular de su palacio. [...] Quedó, pues, todo reducido a convertir en teatro un salón de Palacio, y dar en él de cuando en cuando algunas representaciones para solaz de la Emperatriz y de la corte, en cuyo teatro iría a trabajar la compañía de verso que vegetaba como podía en un teatro de la capital, cuya compañía, con título de Imperial, actuaría bajo mi dirección, con la gratificación que el Emperador quisiera darla, mientras se realizaba la instalación de un Teatro Nacional, indefinidamente aplazada.

²⁸³ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 1.875.

Las obras realizadas por Zorrilla durante este periodo de exilio fueron muy escasas, comparado con la monstruosa fecundidad a la que nos tenía acostumbrado, y su crisis personal afecta de manera muy notable a su inspiración. Pocos libros destacables en estos dieciséis años, con la excepción de *Granada. Poema oriental*, publicada durante su estancia en París en 1852, si bien es cierto había estado trabajando en su elaboración desde 1845.

Antes de abandonar España, escribe con José Heriberto García de Quevedo dos libros. *María*, en 1849 –durante la gestación de esta obra muere el padre del poeta y es el venezolano quien debe culminarla– y *Un cuento de amores*, en 1850, seis de los nueve capítulos fueron escritos por el vallisoletano.

Durante su estancia europea da a la imprenta, además de la mencionada *Granada*, la carta-cuento *Una historia de locos* (1852), que se trataría simplemente del prólogo de una obra muy ambiciosa finalmente no realizada: *Cuento de cuentos, mil leyendas granadinas*, y en 1853 publica *Cuentos de un loco*, además de algunos poemas breves.

Durante la época americana tampoco fue su producción más abundante. *La flor de los recuerdos*, publicada en dos libros –México, 1855; y La Habana, 1859– obra miscelánea en verso y prosa, retomando el legendario en el segundo de ellos. Y la obra *Dos Rosas y dos Rosales*, también en 1859, que contiene otras dos leyendas, una de ellas publicada años antes en el primer volumen de *La flor de los recuerdos*.

Como se puede claramente observar la producción de Zorrilla durante su ausencia de España es alarmantemente baja. En esos dieciséis años escribe seis libros de poesía –algunos misceláneos– y ninguna obra de teatro. Ese balance creativo era impensable en un autor que en tan sólo doce años había estrenado veintinueve obras dramáticas, y publicado en torno a las treinta leyendas.

Sin embargo una vez regresado a España su producción volverá a aumentar. La situación en la que se encontraba no le dejaba otra alternativa que escribir versos si quería comer. Claramente lo explica el propio Zorrilla en sus memorias:

Al fin de junio anunció el telégrafo, y confirmaron en julio la *Correspondencia oficial* y los periódicos, el fusilamiento de Maximiliano, que me dejaba sumido en la aflicción y cargado con mis deudas, pero libre de mi palabra y dueño de escoger tierra en qué morir. Escribí bajo la impresión de aquella infausta nueva mi libro *El*

Drama del Alma, según me lo dictó mi conciencia, y me dispuse a volver a la vida insegura, azarosa y sin porvenir en España, del trabajo literario *de pane lucrando*; por más que no viese en aquel momento el modo de tomar embocadura a la trompa épica o a la rústica pepitaza con que iba a tener que acompañar el casi olvidado canto de mi vieja y enronquecida musa.²⁸⁴

En su última etapa en España Zorrilla se vio obligado a un intenso trabajo literario. Acuciado por estrecheces económicas, encontró muchas dificultades con empresarios y editores que publicaran su nueva obra. Malvivía gracias a pensiones –le fue concedida una por el Estado en 1889, y anteriormente otra como cronista de Valladolid– y gracias a lecturas públicas que hacía de sus versos en giras por los teatros de provincias.²⁸⁵ Sin embargo, y a pesar de sus apuros económicos, gozaba de una fama y popularidad asombrosas. En 1885, por ejemplo, en una recepción desacomunada, muy solemne y triunfal, presidida por el rey Alfonso XII, fue elegido miembro de la Real Academia Española, leyendo su discurso en verso. Pero la apoteosis de su popularidad y reconocimiento como poeta lo obtuvo el veintidós de junio de 1889 cuando fue coronado en Granada Poeta Nacional, aclamándole más de catorce mil personas. Después de una enfermedad larga murió en la pobreza el veintitrés de enero de 1893, en Madrid. Su entierro fue todo un acontecimiento. El cadáver fue trasladado a la Real Academia de la Lengua, convirtiendo el salón de actos en capilla ardiente. Escribe Aniano Peña en su edición de *Don Juan Tenorio*:

Como siglos antes con Lope de Vega y en 1878 con la joven reina doña Mercedes de Orleáns y Borbón (primera esposa de Alfonso XII, muerta a los dieciséis años), una gran multitud acudió al entierro, verificado el veinticinco, para despedir al excelso cantor de sus glorias nacionales.²⁸⁶

En 1901 se trasladó su féretro al panteón de vallisoletanos ilustres, en el Campo Santo de Valladolid, donde todavía descansa.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 1.992.

²⁸⁵ Desempeño durante algún tiempo un cargo de archivero, que le llevó a Roma, Burdeos y Morcenx, en Francia, hasta 1876.

²⁸⁶ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1994, p. 22.

Respecto a su obra realizada desde su vuelta a España, publica Zorrilla en 1867 dos libros muy relacionados con su etapa mexicana, *Álbum de un loco* y *El drama del alma*. *Algo sobre México y Maximiliano*, se trata este último de un poema político en defensa del emperador ejecutado. Un año después da a la imprenta otras tres leyendas, incluidas en su libro *Ecós de las montañas*. Tras un largo periodo en que solamente publicaba poemas sueltos, generalmente breves, que leía en numerosos recitales, ya en 1882 saca a la luz el titánico poema narrativo *La leyenda del Cid*, de extraordinarias dimensiones.

En 1885 Zorrilla publica *Granada mía. Lamento muzárabe*, y sobre todo, el *Discurso poético*, que no es otro que el texto de recepción leído en la Real Academia de la Lengua. De 1886 será la leyenda *El cantar del Romero* y la obra *Gnomos y mujeres*. Dos años más tarde se edita *De Murcia al cielo*, y dos libros más de poesía *¡A escape y al vuelo!* y *Mi última brega*. Ya póstumamente, en 1895, salió a la luz la última creación de su legendario, *La leyenda de don Juan Tenorio*, poema que no llegó a terminar.

A todo ello no debe olvidarse toda una serie de poemas sueltos publicados en diferentes revistas como *El Eco de Ambos Mundos*, o *Revista Hispano-Americana* y que nunca fueron recogidos y publicados en libros.

Respecto a su obra dramática solamente tres títulos, y todos ellos fracasos. En 1870 se estrena en Barcelona *El encapuchado*. En 1877, el drama sacro *Pilatos*, en el Teatro Español; y el mismo año en el Teatro de la Zarzuela, *Don Juan Tenorio. Zarzuela*.

A su obra cabe añadir las composiciones en prosa, artículos en su mayoría, que se incluían en las diferentes revistas del momento²⁸⁷. Entre estas creaciones destacamos sin lugar a dudas una serie de artículos que fueron publicados a partir de 1879 en *Los Lunes de El Imparcial*, y que posteriormente el autor coleccionó en tres volúmenes, publicados en 1880 el primero y 1882 los dos restantes, conservando el título original: *Recuerdos del tiempo viejo*.

²⁸⁷ El relato escrito para el periódico *El Artista* con el título *La mujer negra*, es el primer trabajo literario publicado por Zorrilla, correspondiente al treinta de agosto de 1835. Los otros artículos son: *La Madona de Pablo Rubens* (*El Porvenir*, 1837), *El Poeta* (*Los españoles pintados por sí mismos*, 1851), *Ruidos, miedos y supersticiones* (*La Ilustración Ibérica*, 1883), *Espectros caseros* (*La Ilustración Ibérica*, 1884), *Una carta de Zamora* (*Los Lunes de El Imparcial*, 1880), *Correspondencia a un gacetillero anónimo de 'El Tiempo'* (*Los Lunes de El Imparcial*, 1880), *Mis mujeres* (*Los Lunes de El Imparcial*, 1885), *A rey muerto...* (*Los Lunes de El Imparcial*, 1885), *Al ilustre zamorano don Cesáreo Fernández Duro* (*La Ilustración Española y Americana*, 1882), José Valero (*La España Moderna*, 1891). En 1897, además, se publicó póstumamente la novela (incompleta) *El Tenorio bordelés*.

3.1.2.1. *Poeta desubicado*

Zorrilla mendigó a los editores tras su vuelta a España. El poeta que gozaba de mayor popularidad, aquel que mayores muestras de afecto y cariño recibía por parte del pueblo y de las instituciones, sin embargo no conseguía que los editores publicaran sus nuevas obras. España recordaba a Zorrilla como el poeta que fue, no ya el poeta que en ese momento era. Su verso resultaba desfasado, superado. Definitivamente su mensaje había perdido actualidad.

La sociedad española había cambiado en la segunda mitad del siglo XIX, arrastrada por los cambios sociales europeos ya asentados, y que empujaban con insistencia desde finales ya de los años treinta. El triunfo de la burguesía²⁸⁸, que consolida su puesto de clase dominante, impone su nueva visión del arte, con una mayor tendencia hacia lo cotidiano, dando fieles testimonios de la sociedad de la época, en contraposición con las ensoñaciones y exotismos anteriores. En suma, la representación de la vida común, el enfoque de los problemas sociales, la observación rigurosa de los ambientes frente a la depuración de la imaginación y lo fantástico. Además, este nuevo movimiento impuesto en el arte español, el realismo, muestra un mayor interés por la novela que por el drama o la poesía, géneros prácticamente exclusivos en la creación del vallisoletano.

Es por todo ello que Zorrilla aparece desubicado, fuera de sitio en el nuevo plantel literario contemporáneo. Sobre todo a partir de que en 1870 Galdós publicara su primera novela, *La fontana de oro*, y empezara a escribir los *Episodios Nacionales* en 1873. El antiguo trovador de la patria y la religión, cantor del medievo y los *Siglos de Oro*, del pasado histórico y legendario, resulta anticuado y superado en una época burguesa. Se le considera como un gran poeta del pasado, una reliquia, por ello se le premia, pero no se le publica.

El poeta es consciente del final del Romanticismo, y lo manifiesta repetidas veces expresando con ello la opinión negativa que le causa la nueva poesía. Carga repetidas veces sus tintas contra el positivismo y coloquialismo típico de los versos de la nueva escuela, para él inferior a la estética romántica. Fueron los versos que leyera para su ingreso en la R.A.E. en 1885, el *Discurso poético*, una declaración explícita de lo que

²⁸⁸ Véase para esta cuestión el libro de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, tomo II, Madrid, Castalia, 1987, pp. 129-208.

pensaba sobre la poesía contemporánea, para él vulgar, envilecida, demasiado prosaica:

Los versos de esta década han sufrido
tal envilecimiento y decadencia,
que al caer de la cumbre del parnaso
se han ido a encanallar a la taberna,
y han procreado en el café flamenco
una vil poesía callejera;
todo está en verso ya: desde el anuncio
del sermón, al cartel del sacamuelas.²⁸⁹

El poeta se confiesa superado, vencido por las nuevas corrientes, así como viejo y poco creativo. En *Gnomos y mujeres* (1886), expresa su canto fúnebre:

es preciso que vosotros
retrocedáis hasta el mío,
pues yo no puedo ya el brío
recobrar del tiempo aquél.
Conque si a mi tiempo viejo
queréis volver... sea en buen hora:
mas yo voy a estar ahora
ya muy mal en mi papel.²⁹⁰

Como observamos, el poeta se resiste al enfriamiento del furor romántico, sin embargo advierte sin reparos el papel pasivo a que las limitaciones de la edad le han sumido. El tiempo viejo²⁹¹ es el tiempo de la poesía sagrada y nacional, el tiempo en que él fue poeta. Y Zorrilla defiende aquella poesía por encima de las nuevas formas:

¿Creéis que va a ser más útil
que nuestro romanticismo
vuestro audaz positivismo

²⁸⁹ *Discurso poético*, en *OC*, II, p. 282.

²⁹⁰ *Gnomos y mujeres*, en *OC*, II, p. 420.

²⁹¹ Véase el artículo de M^a Ángeles Naval López, *El poeta en los 'Recuerdos' de Zorrilla. 'Ego ille qui quondam'*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 427-436.

sin fe, vergüenza ni afán?²⁹²

De análogo modo, en *Mi última brega* (1888), asume nuevamente el papel de actor secundario que le ha tocado representar en esta comedia:

Mis carísimos lectores,
si aún hay uno que me lea
y de buen ojo me vea
por mis libros anteriores:

yo soy un hombre de ayer
que, aunque de enmedio me quito,
alguna vez resucito
lo que hacen los de hoy a ver.²⁹³

Y vuelve a burlarse otra vez más de la poesía realista, como ya hiciera en el *Discurso poético*, sobre todo del prosaísmo que afecta sus poemas. Para ello parodia aquel estilo con versos supuestamente pertenecientes a la nueva tendencia:

No hay cosa ya peor vista
que andar contra la corriente:
hoy es realista la gente,
y voy echarme a realista.

Pues el verso en esta era
se vulgariza y se impone
tanto, que ya en verso pone
sus cuentas la lavandera,

justo es que en verso me anuncie
sin ver si me aja o rebaja;
que no hay por qué a mi ventaja
de gran versista renuncie.²⁹⁴

²⁹² *Gnomos y mujeres*, en *QC*, II, p. 420.

²⁹³ *Mi última brega*, en *QC*, II, p. 479.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 484.

Sin embargo no sería acertado pensar que Zorrilla siguió manteniendo siempre su poesía hímica y sagrada. Su obra se vio influenciada por la corriente realista, y sus versos fueron adquiriendo cierto prosaísmo, aspecto del que deja constancia en el *Discurso poético*:

Acordadme los versos; porque al cabo
ya por la inevitable decadencia
natural de mi edad, ya de mi viejo
estilo con el nuevo por la mezcla,
ya, en fin, por el monótono y bastardo
metro que en mi discurso de manera
voy verso y prosa a amalgamar, es fácil
que ni prosa ni versos os parezca.²⁹⁵

Manifestó asimismo una ausencia progresiva de la poesía narrativa en favor de artículos de observación y crítica social, probablemente la característica más importante de esta última etapa creativa.

Si bien Zorrilla criticó ya en sus primeras composiciones aspectos como la tortura o el ingreso forzoso en conventos, ahora su poesía se torna bastante más ligada a la sociedad presente, a la realidad española de su tiempo. Abordará en sus versos aspectos como la miseria, la ignorancia, el abuso, tomando conciencia crítica ante el problema español. Por ejemplo, en el poema *La ignorancia*, publicado en *El Imparcial* (25 de enero de 1893), denuncia la existencia de un altísimo porcentaje de analfabetos en España, apuntando, entre otras cosas, la necesidad de pagar mejor a los maestros. El poema que comienza *Hay quien cree que a España sola*, publicado en *Ilustración Española y Americana* (15 de junio de 1888), critica la corrupción de la justicia, el exceso de fiestas y diversión, poniendo el ejemplo de que cuando hay toros se paraliza el país. En el libro *Gnomos y mujeres* (1886), el poeta primeramente habla de la decadencia y atraso de la sociedad española, en particular de la ciudad de Granada. Si observamos, en los dos primeros versos que a continuación citaremos el poeta abandona literalmente su poesía anterior de leyenda e historia, para encarar desde el presente y la realidad los problemas de la Granada actual:

¡Delirios de mi vieja poesía!
Ya se fueron. Volvamos a la tierra.

²⁹⁵ *Discurso poético*, en *OC*, II, p. 280.

La Alhambra en este siglo de las luces
no puede continuar en las tinieblas.
[...]
Granada, reino moro, mantenía
su innumerable grey con la riqueza
de su suelo y la industria de su gente,
cuya comarca es hoy pobre y desierta.
[...]
¿Por qué está despoblada, por qué pobre,
por qué hoy mendiga la que ayer fue reina?.²⁹⁶

Un aspecto clave en la observación del poeta romántico influenciado por los valores positivistas se encuentra en la leyenda *El cantar del Romero* (1886). Russel P. Sebold²⁹⁷ advirtió con gran acierto la diferencia entre esta leyenda y el resto de las composiciones de su legendario. En este poema narrativo la ciencia, el cientificismo, combate el supuesto hecho sobrenatural. En ella el médico, el cura, el padre del novio al que se le aparece el fantasma de su prometida, y otro amigo, se proponen velar una noche con el fin de desmentir las apariciones que juraba Fermín haber visto. Esa actitud de escepticismo y anti-superstición es nueva en Zorrilla.

3.2. LAS DOS LEYENDAS. ARGUMENTO Y DATOS DE PUBLICACIÓN

Cumpliendo los contenidos mencionados, este primer punto analizará ambas leyendas en forma de previa presentación, exponiendo el asunto de las mismas así como diversos datos sobre su publicación.

²⁹⁶ *Gnomos y mujeres*, en *OC*, II, p. 371.

²⁹⁷ Russel P. Sebold, *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 203-218.

3.2.1. *EL CAPITÁN MONTOYA*

3.2.1.1. *Publicación*

Salió a la luz por primera vez esta leyenda en 1840, incluida dentro de las variadas composiciones que integraban el volumen *Poesías VIII*, imprenta de José María Repullés, Madrid.

El poema de *El capitán Montoya* encabeza el volumen. Los versos que le preceden, y que se encuentran bajo el epígrafe *Dedicatoria a mi amigo D. Juan Eugenio Hartzensbuch*, forman parte de la introducción que Zorrilla hizo para la leyenda. Otros dos poemas narrativos menos importantes lo acompañan en esta octava parte, *Justicias del rey don Pedro*, y *El escultor y el duque*.

Posteriormente será de nuevo publicada por Baudry, París, tomo I, en la edición primera de 1847: *Obras poéticas y dramáticas de don José Zorrilla*, publicación que en 1852 se verá ampliada en un tercer tomo, llegando a ser su edición definitiva. En esta reimpresión de París las poesías que completaban el octavo volumen quedaron contenidas bajo el título de *Séptima parte*, debido a que el correspondiente séptimo volumen de las obras de Zorrilla (1840), solamente estaba compuesto por obras de teatro, y no por poesía, como las anteriores partes. Misma razón por la cual Narciso Alonso Cortés en su edición de *Obras completas* (1943), introdujo también las composiciones de *Poesías VIII* bajo el título de *Séptima parte*, coincidiendo con Baudry (si bien, anota debidamente la cuestión a pie de página).

Como consecuencia de estos cambios encontramos algunos errores en estudios que equivocan el número del volumen, explicitando que la leyenda que nos ocupa fue publicada por primera vez en el séptimo tomo de *Poesías*, en vez de en el octavo.²⁹⁸

Por último, Zorrilla incluyó *El capitán Montoya* en el único tomo publicado de sus *Obras completas* en 1884, junto a otras doce leyendas tradicionales entre las que también se encontraba *Margarita la tornera*. Era la segunda leyenda del volumen, ilustrada por grabados de Gómez Soler,

²⁹⁸ Por ejemplo el estudio de Salvador García Castañeda en su edición de las *Leyendas*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 78; Roberto Calvo Sanz en *Historia de la literatura española*, Guadiana, Madrid, 1974, p. 175.

entre otros artistas. Venía acompañada de una nota hecha expresamente para la edición, y precedida de la mencionada dedicatoria a Hartzensbuch.

En la nota preparada al caso, Zorrilla afirmaba haber leído la leyenda en el *Liceo* poco después de haberla escrito, causando gran impresión entre los asistentes a la lectura, entre ellos numerosos intelectuales y poetas románticos. Comenta con especial interés el papel de su entonces amigo Antonio Ferrer del Río en el éxito que *El capitán Montoya* logró tener en América. Según explica el poeta, Ferrer del Río comenzó a trabajar en torno a 1840 en la recién creada editorial de Ignacio Boix, en Madrid, quien contento con sus servicios le encomendó el establecimiento de una sucursal en La Habana. Parece ser que al marchar para la colonia se llevó, entre otros autógrafos, el de *El capitán Montoya*, sin la autorización del poeta. A la vuelta de Cuba dos años después, Ferrer habló con Zorrilla del inmenso éxito de la leyenda en ultramar, comentándole que había vendido cuatro ediciones del poema. Del dinero que Ferrer cobró por vender sin autorización *El capitán Montoya* no vio el autor ni una sola peseta. En la nota se queja no sin razón de aquel asunto:

Y me regocijé no poco tal escuchando; y hallé muy natural que un tan amigo mío hubiese dado tanto viento a mi leyenda; sin que se me ocurriese siquiera que la venta de cuatro ediciones perjudicaba a mi editor Delgado, ni que cuatro ediciones debían haber producido un buen puñado de duros, de los cuales Ferrer no me traía una peseta. Pero ni había entonces ley de propiedad literaria, ni yo pensaba más que en hacerme famoso para que mi fama obligase a mi padre, aún expatriado, a perdonar mis extravíos y mi fuga del hogar paterno.²⁹⁹

Así pues, de la misma manera que ocurriría años más tarde con la venta de los derechos de *Don Juan Tenorio*, con esta leyenda también se enriquecerán varias personas, principalmente Antonio Ferrer del Río,³⁰⁰ pero en ningún caso su autor.

²⁹⁹ Nota a *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 2.203.

³⁰⁰ Varios escritos de Zorrilla muestran con desagrado el comportamiento de Ferrer del Río. Ya, con fecha anterior a la Nota comentada, hubo relatado en *Recuerdos del tiempo viejo* (1880) este mismo asunto de la venta del manuscrito inédito sin su autorización. De la misma manera informa sobre el drama *Los dos virreyes* (1842) cuya creación se debe, según explica, a poco menos que un favor que el poeta hace a Ferrer, el cual había traducido la novela del italiano Pier Angelo Fiorentino *El gran Virrey de Nápoles*, tema que Zorrilla utilizará para el drama, a petición suya. A su vez, en las *Cuatro palabras* que escribió Zorrilla para su edición *Obras completas*, Barcelona, 1884, dice el poeta lo siguiente:

No añadido inmediatamente al artículo de Ovejas mi biografía por Ferrer del Río, porque de ésta, de él, de sus obras literarias y de sus obras para conmigo tendré que hablar extensamente en la Nota a mi drama *Los dos virreyes*, que es su lugar.

Menciona también en esta anotación la relación existente entre su leyenda y la tradición de *D. Miguel de Mañara*, de la cual asegura no conocer cuando la escribió. De la misma manera que afirma literalmente que *El capitán Montoya* no es más «que un embrión del *D. Juan*», mismas palabras que utilizará también al hablar de la otra leyenda, *Margarita la tornera*.

3.2.1.2. *Resumen*

Tras una inicial *Dedicatoria a mi amigo D. Juan Eugenio Hartzensbuch* en redondillas, que hace las veces de introducción al poema –como ya se hubo mencionado– y de la que son muestra estos cuatro versos:

Mi querido Juan Eugenio,
mi octavo tomo publico,
y al cabo te le dedico
en holocausto a tu ingenio.³⁰¹

Siguen diez apartados más y finalmente una conclusión. Cada uno de estos capítulos que estructuran la leyenda está numerado a la manera latina y viene encabezado con un título, salvo el apartado IX.

I. La cruz del olivar

La leyenda comienza con la descripción de dos hombres que a galope cruzan un campo de olivos. Los jinetes son amo y criado. Ambos se apean, bajo el resguardo y misterio de la noche, ante una cruz de hierro que situada en lo alto de un cerro divide el camino. Mientras el criado espera con los caballos junto a ella, el amo prosigue su recorrido a pie, en dirección a un monasterio cercano.

Tras pasar algún tiempo, indeterminado, volverá finalmente el amo ante la cruz, justo al momento de haberse escuchado el tañer de las campanas. Y subiendo de nuevo a los caballos, los dos jinetes retoman el camino de

Esas palabras que fuera a dirigir a Ferrer no llegaron a escribirse, sin embargo parece muy probable que sus intenciones no iban a ser muy amistosas. De entre los escritos ofensivos que Ferrer del Río dirigió a Zorrilla se encuentra el artículo que se publicó en *Galería de la Literatura española* (1846), donde critica con crueldad la falta de pudor que el poeta muestra a la hora de copiar temas y versos de una obra a otra.

³⁰¹ *Dedicatoria*, en *QC*, I, p. 328.

vuelta, no sin intercambiar amo y criado algunas palabras que informan al lector de la finalidad de aquel viaje. Principalmente sabremos que aquel misterio era debido a una cita oculta con una monja, así como también que el amo tiene intención de sacarla del convento:

-Señor, ¿cómo está la monja?
-¿Y cómo ha de estar, Ginés?
Atortolada a mis pies,
y más blanda que una esponja.
-¿Y pensáis dejarla así?
-¡Dejarla! ni por asomo:
no sé todavía cómo,
mas la sacaré de allí.³⁰²

Este primer canto está compuesto en su integridad por redondillas.

II. Cuchilladas en la calle

En Toledo, cobijados también en las tinieblas de la noche, acechan seis hombres a una doncella y al padre que la acompaña. Tras emprenderse la pendencia entre los bandidos y el progenitor, sale en defensa del agredido aquel otro caballero del capítulo anterior, que logra reducir a los seis bandidos –matando a dos de ellos– e impide el rapto de la muchacha. Por último la ronda, que se ha hecho eco de los incidentes ocurridos, llega tarde al lugar de los hechos.

Al final de este apartado se menciona que el caballero es capitán, y su nombre Montoya:

Con tiempo y valor apenas
para su defensa propia,
dijo uno de ellos: «¡A tanto
sólo el demonio se arroja!»
Y al escucharle el mancebo
dijo con voz poderosa:
«Con una legión no basta
para el capitán Montoya».³⁰³

³⁰² *Ibidem*, p. 331.

³⁰³ *Ibidem*, p. 333.

Está escrito en romance octosílabo -ó-a.

III. Ofertas

El capitán y el padre de la muchacha, don Fadrique de Toledo, se dan la mano, mostrándose muy agradecido el segundo de la ayuda recibida por Montoya:

Fadrique soy de Toledo;
Montoya, no os digo más:
mi honor os debo y mi hija;
si tienen precio mirad.
Y vedlo bien, que aunque entrambos
me demandéis a la par,
os juro a Dios desde ahora
que son vuestros, capitán.³⁰⁴

Los tres (Montoya, don Fadrique y su hija) abandonan el lugar. El capitán lo hace no sin antes haber tirado un bolsillo de oro entre medias de los corchetes con la intención de que los dos muertos de la reyerta fuesen enterrados.

Todo ello en romance octosílabo -á

IV. El capitán don César

Sabemos de nuevo gracias a la conversación que mantiene con su criado Ginés, que don Fadrique ha ofrecido su hija Diana a Montoya, con una dote de cuatro millones. El capitán, que dice a su criado haber aceptado la oferta, no tiene la intención, sin embargo, de abandonar su relación con la monja.

Hasta el momento la historia se ha narrado de una manera lineal, sin interrupciones en el curso de los sucesos. Es en este capítulo cuando Zorrilla hace un ligero paréntesis en el desarrollo de la misma para presentar y ofrecer muchos más datos acerca del personaje. Montoya

³⁰⁴ *Loc. cit.*

representa, según los versos que le describen en este capítulo, la figura conocida y muy utilizada del personaje valiente y seductor del donjuán:

Mas ya es tiempo, vive Dios,
de que dé el lector discreto
con quién es este sujeto
que anda a ratos entre los dos.
Sepa, pues, que el capitán
don César Gil de Montoya
es de las armas la joya,
y de las hembras imán.³⁰⁵

Todo el capítulo está formado únicamente por redondillas.

V. Insuficiencia del poeta

Tras el breve paréntesis señalado, la historia es retomada de golpe con el casamiento entre Diana y Montoya. Las más ilustres familias de Castilla aguardan en el señorial palacio del duque la llegada del novio, ausente aún, pero que nadie duda llegará puntual a la hora por él marcada; las diez de la noche. El narrador procura con sus versos describir el lujo de los vestidos y las joyas, la distracción de los invitados, así como la gala y adorno del edificio, y sin embargo, termina afirmando la imposibilidad de expresar sólo mediante palabras tamaño acontecimiento:

Nunca tal gala ostentaron
los que de grandes presumen,
ni vio jamás tanta pompa
la asombrada muchedumbre.
Inútil es ponderarla,
y querer pintarla inútil,
que fiestas como esta mía
contándolas se deslucen.³⁰⁶

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 335.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 337.

El metro utilizado es el romance octosílabo -ú-e

VI. *El novio*

Se describe en este nuevo capítulo la llegada de don César al palacio de Fadrique, y con ello la gran expectación que produce entre los invitados. Si en el capítulo anterior se mencionaba ya la llegada de Montoya, ahora vuelve a retomarse su gloriosa entrada en palacio, continuando la narración con la firma del contrato legal y el compromiso absoluto de casarse por la iglesia a la mañana siguiente. Sin embargo, y a pesar del acuerdo de matrimonio, sabremos como consecuencia de unas palabras que dirige Montoya a su confidente Ginés, que esa misma noche –después de la fiesta– tiene una cita a las dos en punto:

Mas justo será añadir
como fiel historiador
que mientras seguía el baile
y de los brindis el son,
el capitán y Ginés
salían al dar las dos
de la empinada Toledo
por las puertas del Cambrón.³⁰⁷

El metro utilizado es el romance octosílabo –ó

VII. *Doña Inés*

Este capítulo supone otro nuevo paréntesis en la marcha inquietante de la trama. Si en el apartado cuarto se dio información acerca del capitán, en este capítulo será la monja (doña Inés) quien centrará exclusivamente todas y cada una de las quintillas. En estos versos Zorrilla censura claramente el encierro obligado de jóvenes en los conventos. De acuerdo a la siempre vencedora ley de la naturaleza frente a las imposiciones religiosas, el autor

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 340.

no deja de justificar en ningún momento el deseo de la joven Inés de abandonar aquella vida, no hecha para su carácter:

¿Qué valen las celosías
que la aprisionan el ver,
si en sus bellas fantasías
adora todos los días
sus delirios de mujer?³⁰⁸

Posteriormente vuelve a retomar la historia narrada, y se alude a los encuentros secretos que mantiene con Montoya.

El capítulo está construido en quintillas, con la excepción de una estrofa sextilla *ababab* que reproduce las palabras de las otras monjas del convento.

VIII. Aventura inexplicable

Retomando la acción interrumpida, se cuenta que amo y criado cruzan el mismo olivar del inicio. Parados ante la cruz de hierro Montoya se dirige a pie al convento, mientras Ginés espera con tres caballos la presumible vuelta de su amo y la monja.

Al llegar a la iglesia el capitán se sorprende de presenciar en hora tan extraña una ceremonia fúnebre. Preguntando a los integrantes de la ceremonia quién es el fallecido le contestan que el muerto es el capitán Montoya, hecho que confirma al encontrarse él mismo amortajado cuando se acerca a ver el cadáver. Superado por los acontecimientos, cae desmayado. Largo tiempo después despierta fuera del convento, en la cruz del olivar y junto a su fiel criado Ginés que acudió a la iglesia extrañado por su tardanza. Habiéndole encontrando tendido y solo al pie del altar mayor, cargó con él y le sacó fuera del convento. La conversación que mantiene con Ginés demuestra al capitán que sólo él vio la ceremonia fúnebre de su entierro:

-¿Con que es mía esa visión?
¡A mis ojos solamente
horrenda se presentó!

³⁰⁸ *Loc. cit.*

¿No vistes conmigo a nadie?
-Os juro a mi salvación
que solo os hallé, tendido
al pie del altar mayor.³⁰⁹

Tras no poco tiempo en que el capitán recapacita sobre lo sucedido, se levanta después en silencio y parte a galope de regreso a Toledo.

El apartado se divide en tres secciones, perfectamente delimitadas por un espacio. Cada una de ellas posee una estructura rítmica diferente. La parte primera y más extensa se compone de redondillas, la segunda es un romance octosílabo –é, y la tercera parte la compone un romance octosílabo en –ó.

IX. *(Sin título)*

Recoge una conversación entre Montoya y don Fadrique, presumiblemente comenzada tras su inmediata vuelta a Toledo. En ella el capitán indica al duque que no quiere casarse con su hija, y lo hace sin explicarle motivo alguno. Montoya mantiene en secreto el misterioso asunto que le ha hecho cambiar radicalmente de mentalidad, y de idea respecto a la boda, provocando con ello la cólera de don Fadrique, que se siente ultrajado. El capitán aguanta la provocación e insultos del duque con inusitada determinación:

Y don Fadrique colérico
en pie a su lado, las frases
le dirige más violentas
que halló para provocarle.
Dejábale el capitán
que la ira desahogase,
como si con él no hablara
ni pudieran escucharles.³¹⁰

Finalmente, aceptando Fadrique la nueva situación, el capitán le entrega parte de sus riquezas para que funde un hospital o convento. El resto de su dinero irá a parar a su criado Ginés, y a don Luis de Alvarado, hermano de

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 347.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 348.

doña Inés, por haber perdido Montoya con él la apuesta consistente en burlar una monja.

El capítulo está compuesto por un romance octosílabo -á-e

X. *Hechos y conjeturas*

El capitán desapareció, y las gentes del pueblo inventaron historias de diablos y apariciones para explicar su repentina ausencia. Sin embargo de entre todas ellas el narrador da crédito a una fábula que en Toledo se cuenta como verdad irrefutable.

Pasados hubieron diez años cuando don Fadrique en su agonía llama a un capuchino. El monje que se presenta para ayudarle a morir no es otro que Montoya, quien aprovecha el momento para explicarle lo que sucediera tiempo atrás. El duque escucha sus palabras y le perdona con un abrazo. Al darle finalmente el monje la absolución le encarga que ruegue a Dios por él:

¡Ve en paz! y si como espero
el llanto ante Dios apoya
la fe de un hombre sincero,
¡ruega a Dios, buen caballero
por el capitán Montoya!³¹¹

Finalmente se acaba el capítulo con la descripción de la tumba de Fray Diego de Simancas, quien fuera en el siglo el capitán Montoya, en cuya humilde sepultura se encontraba una inscripción que hasta hace poco tiempo todavía se podía leer.

El canto está formado de nuevo por quintillas, además de un romance heroico -ó-a al final del mismo (sólo doce versos) que describen la sepultura.

Nota de conclusión

A manera de cierre, y en un tono despreocupado y apicarado, el narrador informa que doña Inés murió monja. Así como que Ginés se casó con una

³¹¹ *Ibidem*, p. 352.

dama rica, muy bella, y que parece ser tuvo un hijo estando con él casada pero del que Ginés no era padre:

Y aunque dieron malas lenguas
en alzarla *no sé qué*,
ella no alzó las pestañas
para el vulgo responder.
Dio a Ginés un hijo zurdo,
y dijo su padre de él
que había nacido en casa
y en esto sólo habló bien.³¹²

Este último apartado de la leyenda está escrito en romance octosílabo –é.

3.2.2. *MARGARITA LA TORNERA*

3.2.2.1. *Publicación*

Se publicó por primera vez la leyenda de *Margarita la tornera* también en 1840, incluida dentro del volumen los *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*. Componían esta edición tres tomos, publicados por la imprenta de Ignacio Boix, en Madrid, entre los años 1840 y 1841; en junio de 1841 apareció el último. Formaban esta colección seis leyendas (ausencia de poesía lírica y obras teatrales) guardando el siguiente orden: *La princesa doña Luz*; *Historia de un español y dos francesas*; *Margarita la tornera*; *La pasionaria*; *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*; y *Las píldoras de Salomón*.

Fue la buena acogida que *El capitán Montoya* obtuvo en Madrid y las provincias –según palabras del propio autor en la nota escrita en 1884 para este poema– lo que hizo que Zorrilla continuase con la idea de seguir componiendo poesía tradicional, publicando muy poco tiempo después este nuevo volumen con seis leyendas originales. El librero e impresor Ignacio

³¹² *Ibidem*, p. 353.

Boix compró sus *Cantos del trovador* como resulta de la gran aceptación que sus leyendas estaban teniendo entre el público.

En 1847 las seis leyendas fueron incorporadas en el primer tomo de la edición de Baudry, París, *Obras poéticas y dramáticas de don José Zorrilla*, publicación que también incluía una biografía del autor, escrita por Ildefonso Ovejas.

Finalmente, y siguiendo los mismos pasos que varias de sus leyendas, *Margarita la tornera* fue reeditada en sus *Obras completas* (1884), tomo primero y único; también incluyó para esta empresa la biografía mencionada de Ildefonso Ovejas. Las trece leyendas que formaban este primer tomo eran: *A buen juez, mejor testigo*; *El capitán Montoya*; *Las dos rosas*; *La cabeza de plata (El talismán)*; *El desafío del diablo*; *Justicia de Dios*; *El testigo de bronce*; *Margarita la tornera*; *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*; *El caballero de la buena memoria*; *Apuntaciones para un sermón sobre los novísimos*; *La azucena silvestre*; *El escultor y el duque*.

En la correspondiente nota que el autor añadió para introducir el poema, destaca una lista de obras que Zorrilla enumera como portadoras de la tradición de la monja tráfuga:

Es una tradición conocidísima desde el siglo XIII. Cuéntala el primero como sucedida en su tiempo un Monge Benedictino alemán en un tratado sobre los milagros. La protagonista es una abadesa de un monasterio de Fontevrault, y la acción pasa en Colonia, La trae Don Alfonso el Sabio en sus cántigas gallegas, y Berceo en los milagros de la Virgen: la reprodujo en el siglo XIV otro fraile italiano, y se cuenta en la historia de la orden cisterciense de Fontevrault: contóla en el siglo XVII en uno de los diez infolios que sobre diversas materias publicó en Lyon un jesuita francés, el P. Reynaud. En el siglo actual se ha escrito varias veces en verso y en prosa: *El Museo de las familias* la publicó en forma de novela: Cástor Nodiel publicó otra del mismo asunto en la *Revista de París* en 1837, y Collin de Planey la relata y no mal en una colección de *Leyendas de la Virgen*, dadas a luz en 1845.³¹³

Comentemos brevemente esta enumeración citada por Zorrilla. Es posible que se deba a fallo de imprenta la mención de Castor Nodiel y Collin de Planey, cuyos nombres realmente serían Charles Nodier y Collin de Plancy

³¹³ Nota a *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 2.208.

respectivamente. Más significativa es la inclusión de Berceo en la nómina de autores que hubieron tratado esta tradición, debido a que en los veinticinco milagros del poeta riojano no hay ninguno que recoja esta historia.³¹⁴ La colección marial italiana del siglo XIV a la que se refiere el poeta puede ser los *Miracoli della Madonna*, o bien –y con mayor posibilidad– la obra de Jacopo Passavanti *Lo specchio della vera penitenza*, que también contiene la leyenda, y que fue de muchísimo éxito en los siglos XIV y XV. La revista francesa *Musée des Famillias*, París, publicó ciertamente en junio de 1851, en el tomo VIII, una novela anónima sobre este asunto³¹⁵.

Como hemos advertido, suele Zorrilla dar indicaciones vagas y equivocadas acerca del origen de sus leyendas; el ostracismo al que somete a autores que le han sido de grandísima influencia, como el caso del citado Cristóbal Lozano, es muy significativo. El propio marqués de Valmar escribe en su *Estudio sobre las Cantigas*,³¹⁶ que el poeta cita varias versiones de la tradición de la monja tráfuga, pero que sin embargo olvida, según su opinión, las dos más importantes, como son la novela *Los felices amantes*, que se halla en *Don Quijote de la Mancha* de Avellaneda, y la comedia de Lope de Vega *La buena guarda*.

Como inciso, añadir que el mejor ejemplo para mostrar esa falta de erudición por parte de Zorrilla, voluntaria o involuntaria, es el comentario que en *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), escribe sobre los orígenes de su drama *Don Juan Tenorio* (1844):

No recuerdo quién me indicó el pensamiento de una refundición del Burlador de Sevilla, o si yo mismo, animado por el poco trabajo que me había costado la de las Travesuras de Pantoja, di en esta idea registrando la colección de las comedias de Moreto; el hecho es que, sin más datos ni más estudios que el Burlador de Sevilla, de aquel ingenioso fraile, y su mala refundición de Solís, que era la que hasta entonces se había representado bajo el título de No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o El convidado de piedra.

Donde ni el Burlador es de Moreto, ni éste era fraile, y ni mucho menos la obra *No hay plazo*.. era de Solís, sino de Antonio de Zamora, obra que con

³¹⁴ Véase para este asunto, Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 100-102.

³¹⁵ Robert Guette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, p. 312.

³¹⁶ Marqués de Valmar, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las Cantigas del rey D. Alfonso el Sabio*, R.A.E, Madrid, 1897, p. 130.

casi total seguridad habría visto representada en varias ocasiones, debido a su popularidad en aquel entonces.

Un dato principal en esta nota de 1884 sobre *Margarita la tornera* es el hecho de que aseguraba desconocer tales fuentes en el momento de escribir la leyenda, subrayando con esto la originalidad de su escrito. Queda claro esta afirmación cuando termina el párrafo con la siguiente frase:

El origen de su inspiración es el mismo de todas mis leyendas: el de mis propios recuerdos.

Recuerdos estos que, según nos cuenta en esta misma nota, grabó en su memoria Eduardo Carasa, jesuita vicedirector del Real Seminario de Nobles (colegio donde Zorrilla estudió durante su estancia en Madrid, mientras su padre era superintendente general de policía del reino) en una de sus pláticas doctrinales. Así pues, insiste al final en darnos una fuente principal y única, muy al estilo que el propio poeta usaba en sus leyendas para atestiguar el origen de las mismas, es decir la tradición popular contada de palabra, ya sea en sermones, en romance de ciego, o en esas historias amenas que se cuentan entre familias de generación en generación junto a la lumbre.

Sin embargo, esos recuerdos que dice tener acerca de que el origen de su *Margarita la tornera* se encuentra en los sermones del Padre Carasa, hasta tal punto que la leyenda «salió versificada como él contaba los ejemplos de sus pláticas; en un estilo florido, franco e impregnado de los perfumes de la fe y de la poesía», parece no corresponderse con aquel otro origen que en *Recuerdos del tiempo viejo* (1880), afirma con bastante rotundidad. En este libro de memorias asegura que fue con la llegada de su madre a Madrid, donde vivió con él unos años, cuando escribió en muy poco tiempo (tres meses) todos los tomos de los *Cantos del trovador*, apuntando ahora que fue el libro que ella leía del Padre Nierenberg, quien le dio la idea de escribir la leyenda de *Margarita la tornera*.

No obstante, según escribe Alonso Cortés en *Zorrilla, su vida y sus obras* (1943), Nieremberg no refiere en parte alguna esta tradición. Sí escribió el libro *De la afición y amor de María*, donde cuenta numerosos milagros de la Virgen, pero que no contempla la historia de la monja tráfuga sustituida por María. Más contradicciones nos encontramos, así pues, en las declaraciones y escritos que Zorrilla realiza sobre la trascendencia y principal influencia de otras obras en sus creaciones.³¹⁷

³¹⁷ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 262, intenta dar una explicación a la evidente contradicción que se observa en los comentarios de la *nota* de

3.2.2.2. *Resumen*

De nuevo, y como ya ocurriera con *El capitán Montoya*, la leyenda presenta en su inicio unos versos preliminares, en esta ocasión a manera de preludio religioso. La **Invocación**, previa al desarrollo del poema, está dirigida a la Virgen. En un acto de humildad, el poeta se juzga indigno y pide perdón por el atrevimiento que supone cantar las alabanzas de María, siendo consciente de su imperfección:

Y tú, radiante y peregrina estrella,
María, de los mundos soberana,
madre sin mancha, compasiva y bella,
a quien adoro en ilusión lejana
cual faro santo que en mi fe destella,
mi voz perdona, si mi voz profana
osa hablar de tu amor y tu hermosura
con lengua pobre, terrenal e impura.³¹⁸

Componen esta introducción cinco octavas reales y una última estrofa en sexta rima que exhorta a los hombres desdichados para que se acerquen a escuchar su alentadora trova, donde hallarán consuelo y esperanza.

Tras esta introducción, Zorrilla incluirá hasta nueve apartados que relatarán el popular milagro de la Virgen. Al final de ellos añadirá un «Apéndice a *Margarita la tornera*. Fin de la historia de don Juan y de Sirena la bailarina», que se desvía completamente de la tradición mariana. Estará compuesto este apéndice de otros cuatro apartados más y una conclusión última.

1884 –que da como origen los sermones del Padre Carasa– y los *Recuerdos del tiempo viejo*, donde ahora apunta que fue un libro del Padre Nierenberg quien le sugirió la idea. La explicación que da Alonso Cortés es que acaso el libro de Nierenberg estimuló con sus milagros a Zorrilla para escribir una leyenda religiosa, recordando entonces que de niño había aprendido una del Padre Carasa, aprovechándola entonces; influenciado además por la versión que de ella hizo Carlos Nodier, si bien Zorrilla afirma no haberla conocido.

³¹⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 553.

I. El padre y el hijo

El poema comienza con la presentación del personaje protagonista de la leyenda, don Juan de Alarcón. Se trata de un joven galán, adinerado, pendenciero y conquistador, que vive con su padre en Palencia y gasta en ociosidad el tiempo íntegro de su vida.

Tras ser mandado a la Universidad de Valladolid con el fin de que allí siente de una vez la cabeza y se dedique a estudiar, se relata sin embargo que don Juan continúa con su comportamiento. Sus juergas, pendencias, duelos y amoríos en aquella ciudad provocan finalmente su expulsión de la Universidad, cuyas hazañas ya le habían proporcionado elevadas cotas de celebridad. De vuelta a su casa de Palencia, es perdonado por don Gil que, crédulo e indulgente, acepta las mentiras y disculpas de su hijo.

Todo este primer periodo está narrado en redondillas.

Una vez mostradas las alocadas andanzas del personaje, y avisado el lector del tipo de individuo que representa don Juan de Alarcón, el asunto de la leyenda empieza a concebirse.

Aburrido el mancebo, encuentra sin embargo un entretenimiento en el convento de monjas vecino a su casa. Allí decide acudir asiduamente con la esperanza de poder intimar con alguna de las hermanas.

Tras intentos varios, finalmente consigue entablar conversación con una joven tornera. Un breve intercambio de palabras junto a la reja del coro sirve al seductor para lograr una cita con ella en la hora de maitines. El comentario que don Juan expresa una vez retirada la monja no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de su comportamiento; aquella monja será para él sólo un capricho:

Salió la monja del coro,
don Gil con su pierna coja
salió acabada la misa,
y don Juan, el alma loca
de gozo, atisbó la reja
citada, y buena juzgóla
para el caso, en sí diciendo:
«¿La niña, ¡eh!, si será tonta?»³¹⁹

³¹⁹ *Ibidem*, p. 559.

Este segundo momento del capítulo está compuesto en romance octosílabo -ó-a

II. Insensatez y malicia

A la hora de maitines don Juan de Alarcón, muy puntual, espera en el claustro a que Margarita, retrasándose, termine por asomarse. La conversación que entre ambos se desarrolla muestra, sobre todas las cosas, la ingenuidad de la inocente muchacha y las artimañas seductoras puestas en práctica por el burlador. Recurriendo al *decálogo* del conquistador, don Juan exhibe su porte varonil, maneja el humor, la galantería, muestra su alta condición social, utiliza el miedo, y como punto principal hace participar a la monja de un secreto que sólo ambos conocen. De esta manera el joven anuncia a Margarita catástrofes, peligros que acechan el convento, y le ofrece que escape junto a él, pero en secreto y sin que lo sepan el resto de hermanas. Ella, muy impresionada, accede:

¡Oh, alma mía!, presto sígueme,
ven, huyamos, amor mío,
huyamos de estos confines
donde la muerte te aguarda
y la desdicha reside;³²⁰

Todo el fragmento esta compuesto en romance octosílabo -í-e

III. Tentación

Como ocurriera en el primer apartado con la figura del protagonista varón, se inicia éste con la presentación del personaje femenino, hasta el momento secundario. Se informará de su vida, encerrada desde muy pequeña entre los muros de un convento, queriendo resaltar la oportunidad, quizás única

³²⁰ *Ibidem*, p. 563.

en su vida, de poder salir y echarse a los brazos de un hombre (¿es, así pues, tan inocente Margarita como parece?).

La adolescente ya no es la misma tras su conversación con el seductor. La monja se mira en los espejos admirando su belleza, y descubre aterrada la vida que ha llevado y no quiere continuar llevando:

»Blancos mis brazos redondos,
»mis mutilados cabellos
»son de azabache... y en ellos
»puesta aunque mal esta flor!...
»¡Cuán bien me va!..., ¡Oh, soy hermosa...
»y encerrada me consumo,
»y se pierden como el humo
»mis días de más valor!..»³²¹

Citas sucesivas siguen manteniendo por la noche y junto a la reja don Juan y Margarita. En uno de estos encuentros decide el galán finalmente que ha llegado el momento de la huida, y se citan ambos para las dos de la noche siguiente. Él portará una escalera.

Todo el periodo está compuesto de octavillas, con la siguiente combinación: *abbcddeec*, siendo *c* verso oxítono.

IV. (Sin título)

Este breve apartado supone un paréntesis en el desarrollo de la trama. Claramente emparentado con los versos preliminares en alabanza de la Virgen, este fragmento es otra invocación a María, fuente inagotable de misericordia, de clemencia, y de bondad infinita. Para ello emplea la silva.

Al final del mismo, el trovador –que al igual que en la “Invocación” inicial es él quien expresa el canto de alabanza, y no la tornera– indica de manera explícita el amor que Margarita siente por la Gloriosa, mediante una redondilla final:

Feliz Margarita bella,
cuya infantil confianza

³²¹ *Ibidem*, p. 567.

de la luz de tu esperanza
no perdió nunca la huella.³²²

V. *La despedida*

Se vuelve a retomar la acción del poema narrativo. Es ya la noche aplazada. En primer lugar se muestra una panorámica oscura y espectral de la ciudad dormida, azotada por una tempestad, y entre cuyas calles avanza firme el sacrílego don Juan para su cita postrera con la monja. Seguidamente se centran las octavillas en la figura de la tornera, asediada por los remordimientos. Antes de abandonar el convento y reunirse con don Juan, Margarita se despide de la Virgen de la Concepción, a cuya imagen se había postrado y encomendado durante todos los días de su estancia en el convento. A los pies de María la monja dedica unas palabras de agradecimiento, la besa y pide que otra tornera ocupe su puesto. Finalmente deposita ante Ella las llaves:

Así Margarita hablando,
con lágrimas en los ojos
ante la imagen de hinojos
los sacros pies la besó:
y dejándola las llaves
y encendiendo la bujía,
traspuso la galería,
ganó el jardín y partió.³²³

El fragmento está compuesto de octavillas, con la siguiente rima: *abbcddeec*, siendo *c* verso oxítono.

VI. *(Sin título)*

El capítulo comienza relatando la mañana siguiente de la fuga. Tras toda la noche de viaje los dos amantes se encuentran ahora en la ciudad de Valladolid, de paso para Madrid. En esta ciudad don Juan se topa con don Gonzalo, un conocido amigo de la Universidad, que se unirá a ellos en la

³²² *Ibidem*, p. 569.

³²³ *Ibidem*, p. 574.

marcha y en su posterior estancia en Madrid. Consiguiendo un coche y dineros, los tres parten de Valladolid a las diez de la mañana. Toda esta primera parte del fragmento está escrito en redondillas.

El narrador retoma a continuación la historia informando al lector de que han transcurrido seis meses desde la huida del convento. Los tres compañeros de viaje se encuentran en la corte. Tras haber gastado en diversiones todo el dinero, atraviesan por un mal momento. La relación que había entre los tres se ha deteriorado enormemente. Don Juan, que se hubo ya cansado de la monja, lleva una vida de juego y mujeres, mientras la pobre muchacha llora desconsolada y arrepentida. A su vez, la relación de don Juan y Gonzalo es cada vez más difícil, y el enfrentamiento parece inevitable:

Mas de su oro disipada
la crecidísima suma,
harto don Juan de la monja
que sus desvíos acusa,
dudosa de los dos mozos
la amistad, que poco dura
entre quien de ella pagándose
inconsiderado abusa,
del porvenir de los tres
el horizonte se anubla,
y la discordia fermenta
dentro sus almas oculta.³²⁴

Se informa también de la nueva obsesión de don Juan, se trata de una mujer del espectáculo. Es una bailarina que, de momento, le rechaza. El metro utilizado es el romance octosílabo con rima -ú-a

VII. Lances imprevistos

En este capítulo don Juan, cogiendo todo el dinero que todavía quedaba en casa, se lo juega a las cartas y gana. Aprovechándose del caudal obtenido decide acudir al teatro y conseguir con dinero lo que hasta ahora no había logrado sin él, una cita con Sirena. Comprando a la moza que servía a la

³²⁴ *Ibidem*, p. 577.

bailarina, hace que ésta le anuncie que un rico caballero extranjero quiere verla la noche siguiente.

En romance de ocho sílabas y rima -ó-a

Se describe la noche acordada en un aposento de la casa de Sirena. Junto a ellos dos se encuentra también don Gonzalo. Mucha bebida y diversión conducen la fiesta (baile, requiebros, risas, besos). El vino provoca en Gonzalo que exteriorice el odio, maldad y envidia que siente respecto a don Juan, y es por ello que, intentando estropear la fiesta, mencione en presencia de Sirena el nombre de Margarita. La conversación se acalora entre ellos dos. Finalmente el de Palencia, en actitud libertina, regala la monja a Gonzalo, como si de un objeto suyo más se tratara:

-Pues os digo que me agrada,
y pues su merced la deja,
pido, como prenda antigua,
para tomarla licencia.

-Eso sí, si la pedís,
lleváosla norabuena,
mas cuando al fin os fastidie,
a su convento volvedla.³²⁵

Alterados ambos, Gonzalo escucha de los labios de don Juan que Margarita es hermana suya. Debido a ello, el deshonorado se abalanza terrible sobre él y le desafía a duelo.

Todo este fragmento se narrará de nuevo en romance octosilábico, con rima -é-a

VIII. (Sin título)

Margarita, despuntando el día, aguarda en casa la llegada de don Juan, de quien a pesar de todo sigue enormemente enamorada. Embozado y con la espada manchada en sangre regresa finalmente el caballero, que cuenta a la monja su duelo con don Gonzalo. Una vez limpio y cambiado de muda don

³²⁵ *Ibidem*, p. 586.

Juan, se disponen ambos a abandonar la corte antes de que la justicia tome parte:

Él era, sí, por el cruzado embozo
asomando el semblante macilento
con ceño torvo y fatigado aliento,
cubierta de sudor la osada frente,
y empuñando el acero refulgente
hasta el torcido gavilán sangriento.
«¡Dios mío!» dijo al verle Margarita;
mas con planta ligera
dentro él sin contestar se precipita
y la mirada de la niña evita,
salpicando de sangre la escalera.³²⁶

El siguiente fragmento les sitúa transcurridos dos días de camino desde su precipitada salida de Madrid. Margarita despierta sola en la alcoba de una posada. Don Juan se había marchado sin ella muy de mañana. La había abandonado.

La silva es la forma métrica utilizada para todo este capítulo.

IX. Aventura tradicional

Sentada en los escalones de la entrada al convento donde ella estuvo de tornera, Margarita vigila la casa de don Juan –justo en frente de la iglesia– esperando su aparición. Ha acudido a Palencia para reencontrarse con él. Un formidable temporal provoca que Margarita se refugie dentro del templo para protegerse. Es entonces cuando, junto al altar, empiezan a asaltarle miles de recuerdos de su vida pasada. Conmovida, llega a desear que todo aquello relacionado con su partida nunca hubiese ocurrido.

Se refiere a continuación la presencia de una monja que desde el fondo de la galería se aproxima con una luz hacia el altar. Tras dialogar Margarita con ella advierte con sorpresa, que aquella monja tiene su mismo nombre, edad y cargo, pero se incrementa su asombro cuando al presenciar aquel rostro observa que es el suyo propio:

³²⁶ *Ibidem*, pp. 587-588.

Alzó los ojos por último
Margarita a su semblante,
y de sí misma delante
asombrada se encontró;
que aquella ante quien estaba
su mismo rostro llevaba,
y era ella misma... o su imagen
que en el convento quedó.³²⁷

Cayendo Margarita de hinojos ante aquel milagro, la divina aparición le relata el misterio. Trátase éste que la Virgen había suplantado a Margarita, tomando su cuerpo y sus labores dentro de la comunidad conventual. Nadie había notado su falta, ni tampoco conocido su gran pecado (la fuga con don Juan).

La métrica del capítulo está estructurada de nuevo en octavillas: ocho versos octosílabos con rima *abbcdeec*, siendo *c* verso oxítono. Las cinco últimas estrofas –el momento mas climático del milagro, cuando la Virgen cuenta a Margarita el prodigio y sube seguidamente a los cielos– está construido en endecasílabos, respetando las misma estructura de rimas: *ABBCDEEC*, siendo *C* de nuevo oxítono (a esta estrofa se la denomina octava italiana u octava aguda).

APÉNDICE

I. (Sin título)

Se relata el regreso de Don Juan de Alarcón a su casa de Palencia, donde su padre agoniza enfermo en la cama. Antes de morir padre e hijo se funden en un fuerte abrazo, y don Gil le comunica que va a heredar todas sus posesiones.

Finalmente le pide que le entierre en una casita cerca de Torquemada. Comenta que si en un futuro se arruina acuda a esta escondida tumba, porque allí su sombra sabrá ayudarle.

Tras estas últimas palabras cae muerto definitivamente:

-¡Adiós, Juan, hijo mío!

³²⁷ *Ibidem*, p. 595.

Siento que estoy expirando,
adios... y haz lo que te mando,
porque Dios te ayudará.»
Y esto dicho inclinó el padre
hacia su hijo la cabeza
y él la besó con terneza...
Pero no existía ya...³²⁸

El inicio del apartado está compuesto por un romance octosilábico -á-e, justo cuando se narra la vuelta del caballero. El resto lo componen las octavillas de ocho sílabas y rima *abbcddeec*, siendo *c* verso agudo.

II. (Sin título)

Se describe primeramente en este capítulo la vida austera y retirada que don Juan realiza, manteniendo muy presente la muerte de su padre y acudiendo diariamente a su tumba.

Sin embargo esa vida de dolor y sacrificio empieza con el tiempo a atenuarse, y don Juan, rodeado de riquezas heredadas, volverá a comportarse como antaño hacía:

Murió mi padre, ¡duéleme a fe mía!
Pero no es menos cierto
que yo también me moriré algún día;
y si la vida a divertir no acierto,
comprando mi placer con mi riqueza,
¿no se aprovechará de mi torpeza
otro más listo cuando me haya muerto?
¡Adelante, don Juan, viven los cielos!
Menos dicen que son con pan los duelos.
No pasemos la vida
en llorar como imbéciles mujeres;
la riqueza gocemos adquirida
y hagamos amistad con los placeres.³²⁹

Finalmente decide regresar a Madrid y encontrarse de nuevo con Sirena.

³²⁸ *Ibidem*, pp. 598-599.

³²⁹ *Ibidem*, p. 600.

Una silva forma por entero este capítulo.

III. Aventuras de noche y día

Se nos presenta un nuevo personaje, don Lope de Aguilera, que es un poderoso juez (alcalde de casa y corte), corrupto, y sobre todo muy aficionado a las mujeres, entre ellas especialmente las artistas.

Entre sus conquistas se encuentra Sirena, con quien conversa en su casa la noche en que reaparece don Juan de Alarcón, que, con chulería y malas formas, se interpone en la relación. Entre los dos galanes se entabla entonces una rivalidad respecto a Sirena, y ambos se la juegan a suertes. Saldrá vencedor don Juan.

Al retirarse Aguilera, Sirena le comunica quién era el caballero que acababa de ofender, y le alerta del peligro que corre. Don Juan, sin embargo, permanece tranquilo e inquebrantable, no le asusta, y termina finalmente rendido de cansancio en la cama.

Todo este fragmento está escrito en romance octosílabo de rima -é-a, salvo el diálogo entre Sirena y don Juan formado por redondillas.

A la mañana siguiente la justicia acude a prender a don Juan en casa de Sirena. El juez Lope de Aguilera le manda arrestar por el asesinato tiempo antes de don Gonzalo Bustos. El galán se resiste a ser detenido, y se produce entonces una gran disputa a espada entre la cuadrilla y don Juan, que conseguirá escaparse de la justicia, no sin antes haber matado a don Lope y todos aquellos alguaciles que en su camino se interpusieron.

Todo ello en romance octosílabo con rima -é-e

A continuación el narrador describe la partida del puerto de Cádiz de un barco, con viento favorable.

Fragmento corto escrito en quintetos de verso endecasílabo y de rima ABAAB.

Seguidamente se informa del viaje de don Juan a Italia, escapando de la justicia española, y deseando continuar en aquellas tierras su vida de vicio, amores y desafíos:

A Italia va don Juan. ¡Cuánta esperanza,
cuánta ilusión de amor y de ventura,

lleva en su corazón, que nunca alcanza
fin a la ducha ni al placer hartura!
Atrás queda y burlada la justicia,
atrás los muertos que dejó lidiando,
mas la suerte con él marcha propicia
cabo feliz a cuanto emprende dando.³³⁰

Este último apartado está compuesto de serventesios endecasílabos.

IV. (Sin título)

De repente el relato se paraliza. Según nos informa el narrador, parece que el cronista encargado de poner sobre el papel las aventuras del seductor, pierde su pista cuando huye a Italia, y el final de la historia de don Juan quédase en misterio.

Sin embargo el narrador se propuso investigar por su cuenta el desenlace de aquel intrépido caballero. Pasando por Palencia comenta que un clérigo le relató como hechos verídicos –vistos, según dice, por su abuelo– otros acontecimientos de la vida de don Juan de Alarcón, y que a continuación se dispone a contar. Para este inicio del capítulo utiliza la silva.

En una tarde nublada don Juan aparece atravesando el pinar que le lleva a su casa cerca de Torquemada. La tumba de su padre está muy abandonada. Arruinado ya don Juan, postrado ante la cruz, pide ayuda a su padre para salir de la pobreza en que se encuentra, tomando la palabra que en su agonía don Gil le hubo dictado:

«Padre, al morir me dijisteis:
»*Si algún día tus locuras*
»*o imprevistas desventuras*
»*te roban cuanto te doy,*
»*ven a mi tumba escondida,*
»*que en mi sepulcro al postrarte*
»*mi sombra saldrá a ayudarte...*
»Cumplióse así, y aquí estoy.³³¹

³³⁰ *Ibidem*, p. 609.

³³¹ *Ibidem*, p. 612.

Sin embargo nada ocurre, y ya habiendo desistido por completo de que pudiera acontecer cualquier extraño acontecimiento, don Juan se adentra en la casa. Allí, registrando entre las ruinas, encuentra un arcón en cuyo interior había un pergamino escrito por su padre, que le aconsejaba usar de la cuerda y la escarpia que junto al arcón había, insinuando que la única solución es que se quitara la vida ahorcándose. Así pues, procediendo don Juan a su ahorcamiento, ocurre que la techumbre cede ante el peso del galán y se desploma. Entre los escombros encuentra entonces otro pergamino junto a un cofre cerrado. Su padre le escribe en él que recapacite sobre la vida que ha llevado hasta el momento –cuyo resultado ha sido nada menos que el intento de suicidio– y dedique las riquezas que ahora le proporciona en una vida mejor, tomando conciencia de lo que ha sucedido. El metro utilizado será una vez más la octavilla de ocho sílabas con rima *abbcdeec*, siendo *c* verso oxítono o agudo. Sin embargo la narración que describe la vuelta a España del galán y su visita a la tumba de su padre, justo hasta que se dirige a él en los versos arriba expuestos, está compuesta en redondillas.

Conclusión

El narrador culmina la historia sobre don Juan de Alarcón comentando que el clérigo que le contara estos últimos sucesos de su vida le aseguró que el caballero, no escarmentando, se escapó con su tesoro esta vez a Francia, donde siguió ejerciendo sus excesos:

me juró como hombre honrado
que había después sabido
que este don Juan, perseguido
por la justicia otra vez,
se escapó con su tesoro,
y volvió a su antigua vida,
gastando en Francia su oro
con bizarra esplendidez.³³²

Escrito en octavillas octosílabas con rima *abbcdeec*, siendo *c* verso oxítono. Si bien la penúltima de ellas cambia la rima de la siguiente manera: *abbcdeec*.

³³² *Ibidem*, p. 616.

3.3. CONEXIONES ENTRE LAS DOS LEYENDAS

3.3.1. RESPECTO A LA TRAMA

Se observa en el desarrollo temático de ambas leyendas una trama ciertamente pareja. Por ello analizaremos estas conexiones de acuerdo a los siguientes puntos.

3.3.1.1. *El triángulo amoroso*

Tanto en *El capitán Montoya* como en *Margarita la tornera* aparece la figura de un seductor que se propone satisfacer sus apetencias sexuales con una monja; que, seducida, se entregará a él. Podemos establecer, así pues, como base argumentativa en ambos poemas la particular relación amorosa entre religiosa y lego.

La presencia del galán es pieza fundamental en el engranaje de las dos leyendas. El seductor de *Margarita la tornera* se nos presenta como un alocado estudiante, sin principios. En los versos iniciales se dibuja al lector su perfil disoluto y calavera, el de un joven varón, pendenciero y jugador, que no respeta institución alguna, marido, mujer, ni familia propia. Igualmente advertimos que don Juan de Alarcón decide acudir asiduamente al convento vecino por aburrimiento, con la intención de poder vivir una aventura con alguna monja, y con ello agrandar su fama, resultando así el origen de su idilio con Margarita, única paloma que se cruza en la visión del cazador.

Respecto al galán de *El capitán Montoya*, sus fechorías no aparecen mencionadas tan detalladamente como en el caso anterior. Mediante una breve digresión se informa a grandes rasgos de su condición crápula y libertina, si bien la sangre noble que corre por sus venas le hace acudir en

ayuda de un anciano y su hija, atacados por delincuentes. La impresión que de él recoge el lector es mejor, quizás, que la que recibiera de Alarcón, sin embargo el capitán firma su matrimonio con otra mujer la misma noche que pretende fugarse con la monja, y, además, al final del poema sabremos de su boca que aquélla era solamente el objetopreciado de una apuesta.

En referencia a la manera que tiene de exponer el trovador la relación amorosa entre el seductor y la monja, diremos que en la leyenda de don César Gil de Montoya esta no aparece retratada desde su comienzo, sino que, por el contrario, la cita que se describe al inicio no es, tan siquiera, la primera vez que se reúnen en secreto. Ignoramos, así pues, la mayoría de los detalles de su conquista, incluso el tiempo que ambos amantes llevan juntos. El motivo por el cual Montoya está con ella nos es revelado, de improviso, al final del poema, dando a entender que su conquista es consecuencia de una apuesta con el hermano de la monja.

El enfoque tomado en esta leyenda para retratar la relación amorosa es impreciso. El trovador irrumpe de repente en la historia de amor ya avanzada, y se van revelando paulatinamente los misterios en una especie de anagnórisis continua, resuelta con el transcurso de los cantos: quiénes son los jinetes, a qué han ido al convento, quién es la monja, qué ocurre con Montoya, quién es el monje.

Muy diferente es el camino tomado para describir la relación de los amantes en *Margarita la tornera*. La narración no da lugar a imprecisiones. Se establecen todos los pasos de la conquista; búsqueda insistente por parte de don Juan de una monja para seducir, primer encuentro casual con Margarita, primera cita con ella, posteriores encuentros y cita postrera.

En todo caso resulta obvio que en ambos poemas se establece un mismo triángulo amoroso: seductor, seducida y marido. Con la particularidad respecto al común de los casos, que en esta oportunidad el marido no es otro que Dios. Mayor conexión hay todavía al observar que el seductor, como ya hemos señalado, representa el mismo personaje literario (el donjuán), y la seducida responde también a un mismo patrón, aquella joven muchacha internada desde muy niña y obligada a permanecer el resto de su vida en un convento.

El hecho de que el marido deshonorado sea Dios influye de manera muy notable en la leyenda de *El capitán Montoya*, siendo escarmentando el temerario galán con una cruel visión. Podemos interpretar que Cristo, en el papel de cónyuge previsor, impone su autoridad y evita la mancilla castigando al ingrato. Por el contrario, el divino burlado en otro poema del legendario, *El desafío del diablo*, no castiga al galán, sino que es su esposa quien paga el desagravio. En *Margarita la tornera* sin embargo sí se llega a producir la deshonor, precisamente porque se trata de una leyenda mariana,

y no desempeña la Virgen el papel del marido burlado que castiga a los amantes, sino el de madre bondadosa que perdona a sus hijos.

3.3.1.2. *La fuga y el hecho maravilloso*

Para completar el deseo carnal entre los amantes es necesario superar la principal barrera que les impide cometerlo, la clausura. De esta manera será la fuga del convento –llegue o no a producirse– el factor prioritario en las dos historias relatadas. Ambas tienen en la huida de la religiosa su principal punto de inflexión, en torno al cual se aglutina la historia, y se desencadena su particular hecho maravilloso. La fuga es el pecado, tanto para el seductor como para la monja, y se trata de cometerlo o no, asumiendo todas las consecuencias que la huida conlleva.

Estas dos leyendas religiosas son obras puramente didácticas. Por ello la estructura se establece en función del milagro resultante, que será obviamente el momento culminante de la trama, cuando tiene lugar la catarsis, donde el lector se nutre y purifica con el ejemplo. Debido a ello en *Margarita la tornera*, como ya se hubo señalado oportunamente, sí se produce la fuga, porque la enseñanza se sustenta en la perdición de la muchacha y el posterior perdón de la Gloriosa (el clímax del poema); mientras que en *El capitán Montoya* el momento culminante es precisamente el aviso –en forma de castigo– que Dios le hace justo en el momento de la fuga, provocando con ello que recapacite y finalmente cambie de idea. Así pues, mientras que en una el galán y la monja logran fugarse juntos, con la finalidad de que el milagro actúe posteriormente y una vez que la muchacha arrepentida ha comprendido su error, en la otra, sin embargo, no llega a producirse la huida porque el hecho maravilloso se produce antes, haciendo recapacitar al caballero para no incurrir en pecado y guardar el honor de los esposos. El sujeto pasivo sobre el que recae el milagro en la leyenda de *Margarita la tornera* es la monja, por ello deja la Virgen que se vaya y se arrepienta. El sujeto pasivo en *El capitán Montoya* es el galán, por ello Dios le avisa en ese momento para que recapacite su posición, amenazándole con el mismo infierno. En ambas, así pues, la fuga –no tanto el hecho de fugarse en sí como la idea de quererlo hacer– es el punto nuclear o de inflexión, resultando en *Margarita la tornera* el paso perentorio hacia el pecado que acabará en milagro, y en *El capitán Montoya* el paso que se evita, ya que el hecho maravilloso impide la fuga o realización del pecado.

Cabría entenderse, por consiguiente, la huida del convento de acuerdo con estos dos grandes aspectos; como la consumación de la deshonor marital (desde el punto de vista de la sociedad y el honor), y como la ejecución de un pecado de gravedad suma (desde el punto de vista de la religión); presentes ambos si recordamos que ellas son esposas, y lo son de Dios. Se inclinará el peso de la balanza hacia uno u otro lado según sea la enseñanza que se quiera mostrar, hacia el desagravio conyugal cuando predomina el castigo hacia el seductor o la adúltera (es el caso de *El capitán Montoya*) y hacia el pecado mortal cuando el aspecto a subrayar sea el perdón del arrepentido (el ejemplo de *Margarita la tornera*).

Muy interesante resulta, por su peculiar desenlace, la leyenda del mismo autor *Las almas enamoradas* (1859). En este poema de largos viajes, duelos, y una historia de amor que finalmente no puede terminar en matrimonio, hay un final muy curioso y válido para este asunto del pecado analizado en Margarita y Montoya. Bajo falsa identidad, tras varios años de ausencia, don Carlos vuelve a su tierra donde debería esperarle su amada para poder casarse. Sin embargo una historia llena de engaños y equívocos ha hecho que Rosa en esos momentos sea monja, y esté casada con Cristo. Ante el dilema nuevamente planteado del sacrilegio y el goce del amor terrenal, olvidando para ello su condición religiosa, prefieren ambos –sin ningún tipo de hecho maravilloso que intercediera en su decisión– no cometer pecado y reencontrarse amantes en la eternidad, a pesar de haber deseado durante toda su vida estar juntos.

La leyenda *El desafío del diablo* (1845), por el contrario, muestra una actitud muy diferente a la anterior, en consonancia ahora con *El capitán Montoya*, donde un Dios severo vuelve a castigar un intento de adulterio. De nuevo es la fuga de una monja del convento el suceso desencadenante del hecho maravilloso. Si a don César Gil de Montoya se le presentara ante sus ojos la ceremonia infernal de su propio entierro como castigo a sus sacrílegas intenciones, aquí no es el galán quien sufre la pena. En esta leyenda la monja Beatriz será agarrada de los cabellos por la imagen del Cristo Redentor con la indudable intención de recriminar su comportamiento –precisamente había sido a iniciativa suya la huida del convento– y la retiene contra su voluntad. De nuevo un hecho maravilloso se interpone en la fuga de los amantes e imposibilita el pecado. Dios justiciero impide su deshonor, y lo hace infringiendo un duro castigo a su esposa: la monja Beatriz morirá esa misma noche.

3.3.1.3. *El aviso*

La vida de Margarita extramuros, una vez fuera del convento, tórnase caótica, absolutamente degradante. La tornera se dará cuenta que ha sido sólo un capricho más de los numerosos placeres que se permite don Juan. Si nos preguntáramos acerca de cuál hubiese sido la vida de doña Inés (monja de *El capitán Montoya*) en el exterior, pensaríamos, casi con toda probabilidad, que le esperaba una existencia muy parecida a la vivida por Margarita, y que Montoya la hubiese abandonado, sin reparo alguno, tras haberla gozado y una vez vencida la apuesta pendiente. Así parece resultar la condición del personaje varón de la leyenda, y de esta manera quería Zorrilla que pensáramos sobre él, como un hombre sin escrúpulos que llevaría a la joven Inés a la perdición. Por ello tiene mayor importancia y significado la intervención divina, un aviso del cielo que muestra al caballero su irremisible condena, y que Montoya sabe interpretar correctamente.

En esta leyenda aquello que se intentaba subrayar era la figura del galán arrepentido y ganado para la fe, no la espiral presumiblemente de impurezas en que la monja hubiese entrado, como sí ocurre en *Margarita la tornera*. El asunto tratado, en verdad, no es otro que el de la redención de don César Gil de Montoya, personaje crápula y libertino que, sin embargo, mostró cierta noble condición cuando acudió en ayuda del conde en Toledo, acto muy digno y virtuoso; quizás posible muestra de una no imposible salvación.

La figura del pecador, totalmente despreocupado de aquello que no pueda alcanzar con su mano o ver con sus ojos, siempre al margen de preocupaciones religiosas, es tratada con cierta asiduidad por Zorrilla. Se trata de individuos en que el impulso del placer se impone muy por encima de cualquier reflexión que le haga recapacitar sobre las tremendas penalidades que puede padecer tras su muerte. Don César Gil de Montoya es, obviamente, uno de ellos, y su redención es el asunto principal del poema. Pero también lo es don Juan de Alarcón, y el tema de su salvación es de nuevo una cuestión principal en el *Apéndice a Margarita la tornera*.

En el apartado VIII de la leyenda, cuando el caballero acude al convento para raptar a doña Inés, el capitán Montoya sufre una terrible alucinación. En ella observa su propio entierro, y advierte cómo su cadáver es acompañado por un séquito de seres infernales. Momentos después despierta junto a su criado, fuera ya del edificio, e interpreta lo ocurrido como un mensaje del Señor para que cambie su vida. Entiende que aquel séquito de muertos y fantasmas son, realmente, aquellos que le acompañarán al infierno tras su muerte si continúa con esa vida de pecado y escapa con la monja.

El capitán, como consecuencia de ello, olvida a doña Inés y reconduce su vida. El aviso divino –en forma de duro correctivo– ha sido por él asimilado y decide finalmente dedicar su existencia a Dios, haciéndose monje capuchino. Aquél que fuera en el siglo el valiente capitán Montoya cambiará su vida ahora, y también su nombre por el de fray Diego de Simancas.

En el apartado IX se produce una conversación realmente significativa con don Fadrique. Aquella misma mañana el duque debería haber sido su suegro, y, sin embargo, el capitán anula la boda. Montoya, a pesar de los insultos y maldiciones que le son dirigidas, continúa firme en su decisión, y aunque mantiene el suceso en secreto, sin embargo comenta las siguientes misteriosas palabras, que no son otra cosa que la confirmación de nuestro análisis:

Un secreto es que conmigo
quiero que al sepulcro baje,
y no ha de saberlo nunca,
desde el sol abajo, nadie.
Si es sueño o delirio mío,
quiero de él aprovecharme;
si es un aviso del cielo,
es imposible excusarle.³³³

Como ya comentaremos a la hora de abordar las fuentes principales de la leyenda (punto 4.1 de esta tesis), *El capitán Montoya* además de la tradición del estudiante Lisardo, aquel caballero que contempla su propio entierro, posee no menos relevancia en su configuración la historia de don Miguel de Mañara, caballero sevillano muerto en 1679. Este personaje fue objeto de muchas obras, especialmente significativa es la primera de ellas, escrita en 1680 por el padre Juan de Cárdenas, *Breve relación de la*

³³³ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 348.

muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara,³³⁴ en la cual se relata brevemente lo que pensara el caballero como un aviso o mensaje de Dios: sufrió una agresión cuando caminaba por la calle del Ataúd de Sevilla, evitando con ello la muerte que le esperaba en la casa donde se dirigía. Este caballero disoluto y vividor llevará posteriormente una vida ejemplar, fundará incluso el hospital de la Santa Caridad, si bien no se establece en la obra de Juan de Cárdenas una relación directa entre el cambio de vida y el suceso relatado. Correspondencia que sí se constituirá en la obra de 1851 escrita por José Gutiérrez de la Vega bajo el título *Don Miguel de Mañara*,³³⁵ que introducirá asimismo la visión del entierro.

Se trata de ejemplos en los que una advertencia previa, a manera de suceso maravilloso que el personaje atribuye a Dios, logra corregir la tendencia hacia la maldad y el pecado del caballero, se produce un vuelco del galán hacia la vida contemplativa y religiosa. Este aspecto es muy frecuente en el legendario, donde el personaje, recriminado de alguna manera, si bien no siempre tan directa como en Montoya que es víctima de un castigo, sino afectado de soslayo como don César en *El desafío del diablo*, que ya comentamos, suele con frecuencia arrepentirse e ingresar como monje en un convento o de ermitaño en las montañas. Ejemplos de ello hay varios, ocurre en *Un testigo de bronce*, *El desafío del diablo*, *A buen juez, mejor testigo*, *Las almas enamoradas*, *El capitán Montoya*. También hay casos de personajes, creyentes de otras religiones que terminan convirtiéndose al cristianismo: *Romance* –en *Poesías I*– y *Dos hombres generosos*.

Pero no siempre el aviso es recibido por los personajes de la misma manera. Un ejemplo de ello es don Juan de Alarcón. El *Apéndice* de *Margarita la tornera* es una narración al margen de la tradición mariana, y en ella la monja desaparece por completo del contenido de sus versos. En ellos se describe exclusivamente la vida alocada de don Juan, sus vivencias en Madrid, asesinatos, juego, luchas, amores y su huida hacia Italia escapando de la justicia.

En el apartado IV de este *Apéndice* se narra ya la vuelta del caballero a España. Se describirá a don Juan aparecer atravesando el pinar que le lleva a su casa cerca de Torquemada, donde está la tumba de su padre. Junto a la cruz donde descansa don Gil, recapacita sobre su mala vida, y empieza a recordar los rostros de aquellos a los que ha matado, engañado, seducido y burlado, en forma de espectros vengadores que le recuerdan quién ha sido.

³³⁴ Juan de Cárdenas, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara* *Vicentelo de Leca*, G. Álvarez y C^a impresores, Sevilla, 1874.

³³⁵ Fue publicada en el *Semanario pintoresco español*, el 28 de diciembre de 1851, tomo 16, n^o 52, con el subtítulo: Cuento tradicional.

Totalmente desesperado y arrepentido decide finalmente ahorcarse. Sin embargo su muerte se ve truncada. La techumbre no puede soportar el peso y se desploma. Además, entre los escombros del derribo, encuentra otro cofre cerrado lleno de riquezas. Se le acaba de conceder una segunda oportunidad, que debe aprovechar para vivir y morir de otra manera; obviamente su padre había planificado todo.

Don Juan, como ya pasara con el capitán Montoya, ha tenido muy cerca la muerte. Sin embargo en esta ocasión el aviso no ha sido generado por el cielo, sino que ha sido su padre, un hombre santo, quien ha intentado que de esta manera su hijo recapacite y dedique el resto de su vida a mejores fines.

Junto al cofre último don Gil escribió las siguientes palabras, que confirman claramente la intención con que había ideado el aviso:

Pues tus vicios, ¡insensato!,
hasta aquí te han conducido,
ten horror de lo que has sido,
y mira lo que a ser vas:
toma y vive, mas acuérdate
que cuando ya nada tengas
será forzoso que vengas
por otra escarpia, quizás.³³⁶

Sin embargo el correctivo hábilmente trazado por don Gil no sirve de escarmiento a su hijo. Su advertencia no valdrá para nada, y don Juan la pasará por alto. El galán escapa con el tesoro a Francia, manteniendo su vida licenciosa.

Si don César Gil de Montoya replanteó su situación tras el aviso, cambiando su existencia radicalmente, Don Juan de Alarcón, por el contrario permaneció uniforme, si bien es cierto que no hubo hecho maravilloso que irrumpiera en su vida, sino artificio humano.

De la misma manera que el capitán Montoya nos recordó la figura de don Miguel de Mañara, muy cercano al comportamiento del don Juan de Alarcón se encuentra don Félix de Montemar (*El estudiante de Salamanca*) quien acaba en el mismo infierno casándose con el esqueleto de Elvira, sin hacer caso precisamente a la visión de su propio entierro, el mismo asunto que sabemos hizo arrepentirse a Montoya.

³³⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 616.

Obviado el aviso, y siguiendo con su vida licenciosa, la muerte de don Juan de Alarcón sería, probablemente, ejemplo también de castigo divino, tal y como ocurriera con el poema de Espronceda, y en varios dramas como *El burlador de Sevilla*, (circa 1625) de Tirso de Molina, y sobre todo en el *Don Juan* de Molière (1665). En esta última don Juan Tenorio –probablemente el más blasfemo y ateo de cuantos se crearon– conversa (acto IV, escena VIII)³³⁷ con la aparición celestial de doña Elvira, monja prófuga que fuera también seducida y engañada, quien comunica al pecador de su muerte inminente y le ruega que se arrepienta, aviso del que se burla el galán. Su condenación será un hecho, y su figura bajará al subterráneo abismo, tal como se describe en el poema de Baudelaire *Don Juan en los infiernos* (*Las flores del mal*, 1857)³³⁸ en que don Juan permanece orgulloso e impasible sobre la barca de Caronte, mientras su padre, Elvira, Sganarelle, y un coro de mujeres claman por su atención, no muy diferente sería el fin reservado a los atropellos del de Alarcón.

Hemos señalado una serie de ejemplos donde un aviso, con frecuencia de origen divino, intenta corregir y enderezar el camino equivocado por el que transita el personaje receptor del correctivo. Hemos advertido, asimismo, que en ocasiones el mensaje funciona y los galanes escarmientan (don César Gil de Montoya), mientras que otras veces no produce ningún efecto y aquellos se mantienen alejados de una vida digna y tolerable, manteniendo inadmisibile su comportamiento a los ojos de Dios (don Juan de Alarcón).

Sin embargo es interesante anotar que hay ocasiones en que el pecador se da cuenta de su extravío y quiere cambiar, y ello sin haber sido previamente influenciado por mensaje o aviso exterior que incida sobre él en forma de hecho maravilloso. Es ejemplo de ello la parte primera del drama *Don Juan Tenorio* (1844). En esta obra don Juan, prototipo de burladores y canallas, rapta del convento a doña Inés, de nuevo como resultado de una apuesta. Contra todo lo previsto el Tenorio se enamora de su víctima, y el amor actúa de manera tan positiva en él que se propone dar fin a la vida de engaños y crímenes en que estaba inmerso. Así pues, el amor –y no un suceso sobrenatural– ha conseguido que don Juan rectifique en su comportamiento.

Debido al encuentro que mantiene con doña Inés en su quinta del Guadalquivir, Tenorio, como hemos apuntado, intenta cambiar. Sin embargo, el lastre de su pasado no se lo permite, y el galán no podrá

³³⁷ Según la obra *Elvira-Jouvet 40*, de Brigitte Jaques (extraída a su vez de *Molière et la Comédie Classique*, de Louis Jouvet), se estrenó en los teatros españoles en el año 2002 la obra *París, 1940*, cuyo tema es el ensayo y preparación por parte del director con los actores del *Don Juan* de Molière, cuya escena VIII del acto IV cobra especial relevancia.

³³⁸ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, ediciones Orbis, Estella (Navarra), 1989, p. 30.

eliminar toda la carga de injusticias que arrastra consigo, y acabará vencido por la provocación de aquellos que las sufrieron³³⁹, aspecto que sí supo dominar Montoya ante las acometidas de don Fadrique en el apartado IX. Don Juan, como escribe Ramiro de Maeztu en su obra *Don Quijote, don Juan y la Celestina*:

hubo un día que quiso ser bueno, vislumbró el bien y lo siguió.
Fuerzas extrañas le cortaron el camino.³⁴⁰

En este drama vemos, así pues, un caso diferente de las leyendas analizadas. El protagonista pretende enderezar su vida, caminar por los senderos del bien –debido solamente al amor, y no a un mensaje divino³⁴¹– y sin embargo Dios no ve, no cree, o no acepta su conversión, y el galán se ve empujado a matar al Comendador y a don Luis, con lo que se condena ya, al parecer, de manera irremisible. Reanuda entonces su vida de desafíos y deshonoras, aunque dolido y sin paz en la conciencia.

En esta primera parte del drama no sólo Dios deja de lado, aparentemente, a don Juan, sin mediar en su vida para evitar la perdición, como ha hecho en otros casos, sino que además parece no admitir el esfuerzo del galán para restablecerla una vez hubo conocido el amor. Hecho que condena al personaje con los famosos versos de la parte I, acto IV, escena XI:

Llamé al cielo y no me oyó,
y pues sus puertas me cierra,
de mis pasos en la tierra
responda el cielo, y no yo.³⁴²

³³⁹ Precisamente el drama romántico del duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), es un ejemplo muy claro de ese caballero que debido a la situación y las circunstancias que le rodean se ve obligado a batirse en diferentes duelos que no busca ni desea.

³⁴⁰ Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, Austral, 1972 (Undécima edición), p. 99.

³⁴¹ Si bien es cierto que puede entenderse también la presencia de doña Inés en la vida de don Juan como un envío del Cielo; sobre todo tras leer los siguientes versos de la p. 1.297 (parte I, acto IV, escena III):

No es, doña Inés, Satanás
quien pone este amor en mí;
es Dios, que quiere por ti
ganarme para Él quizás.

En todo caso, no se ha producido todavía un hecho sobrenatural o maravilloso. Este tipo de aspectos sí sucederán en la parte II, donde la figura fantasmal de doña Inés, el monumento en piedra del Comendador o la visión, de nuevo, de su propio entierro, se le aparecen al protagonista.

³⁴² *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.302.

3.3.1.4. *El perdón*

Como ya explicamos al trazar la trayectoria poética de Zorrilla, el padre del autor muere sin hacerle llamar, evitando la despedida última y privando al poeta de estar en su compañía los postreros momentos de su vida. La reconciliación entre padre e hijo no llegó del todo a producirse nunca, debido a que el orgulloso magistrado jamás perdonó al joven Zorrilla su huida del hogar y el abandono de sus estudios.

Ese sentimiento obsesivo de frustración que siente el poeta al no poder reconciliarse definitivamente con su padre –ni cuando vivía, ni por supuesto después de muerto– provoca que en sus escritos el tema del perdón esté continuamente presente; tanto entre Dios y la Virgen con los hombres, como entre los hombres mismos. Se trata de un aspecto muy repetido en sus creaciones, y los personajes de sus obras son frecuentemente asaltados en algún momento por un enorme sentimiento de culpa, del que incluso participará en algún momento don Juan de Alarcón, a pesar de su aparente inmutabilidad; nos referimos al momento del *Apéndice* en que don Juan decide ahorcarse, o al inicio del mismo cuando se produce el reencuentro con don Gil. Por muy ingrato y egoísta que el héroe de una leyenda o un drama pueda resultar, el peso de la culpabilidad y la necesidad de ser perdonado aflora en algún momento a pesar de su aparente indiferencia, y la clemencia divina o humana suele terminar abriendo sus brazos al arrepentido.

Obviamente, de esta particular obsesión –en ocasiones buscada y otras inconsciente– que afectan los versos del poeta, participan tanto *El capitán Montoya* como *Margarita la tornera*. En ellos tiene cabida el error y la posterior indulgencia. En el poema donde se narran las vivencias de don César Gil de Montoya, se produce en el apartado X la reconciliación entre don Fadrique y el capitán, ahora monje capuchino, transcurrida una década desde lo sucedido en el convento. El duque, en su agonía, llama a un religioso para recibir a Dios, y quien se presenta no es otro que el que fuera entonces el capitán Montoya. El capuchino, de rodillas ante su lecho, recibe el perdón por parte del noble tras haberle contado aquel aviso de Dios en forma de visión infernal, que le hizo cambiar de opinión respecto a su palabra dada. Justo antes de que acabara la vida del duque, ambos se

unieron en un fuerte abrazo, y el monje tras darle la absolución se despedirá finalmente de él con un beso en la frente:

Y esto el buen monje diciendo,
cayó ante el lecho de hinojos,
las manos del duque asiendo,
quien sus palabras oyendo
al monje tornó los ojos.

Contemplóle de hito en hito
con acongojado afán,
y exclamó al fin con un grito:
«¡Sois vos! ¡Dios santo y bendito!
Abrazadme, capitán.»³⁴³

La misma situación envuelve el perdón entre don Gil y don Juan en el primer apartado del *Apéndice* de *Margarita la tornera*. El ofendido se encuentra en la cama, muy enfermo, de nuevo en peligro de muerte, pasando la última fase de su agonía. Y el ofensor llega a tiempo para poder conseguir sus piadosas palabras, que le liberen del pesado yugo que le oprime el pecho.

Zorrilla sabemos que no consiguió el abrazo postrero ni escuchó palabras de reconciliación por parte del exsuperintendente en su lecho de muerte, situaciones que, por el contrario, sí suceden en sus leyendas. Por ello cobra especial interés este aspecto dentro de su literatura, y con importancia mayor en *Margarita la tornera*, donde son muchos los momentos que recogen parte de su vida: su época de estudiante, su huida del hogar, localizaciones como Toledo, Palencia o Torquemada³⁴⁴ y, por supuesto, la condición de ser padre e hijo la de aquellos que finalmente se reconcilian. Obviamente este hubiese sido el final deseado por el poeta.

³⁴³ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 352.

³⁴⁴ En *Nota a Margarita la tornera*, *OC*, I, p. 2.209, escribe Zorrilla lo siguiente:

Escusado es también repetir en ésta lo que en otras notas he dicho: que yo escribía para que las leyera mi padre; y en ésta más que en ninguna se trasluce la intención mía y se trasparente puerilmente la silueta de mi personalidad. Desde la introducción, aquel mancebo tronera y desaplicado a quien [...] debía de recordar a mi padre que me envió a estudiar el primer año de derecho romano a la Universidad de Toledo, y a casa de un prebendado de la Catedral, pariente suyo, de cuyas quejas y consejos hice yo el mismo caso que de su tío el canónigo el Don Juan de mi *Margarita*. [...] El pasar la escena en Palencia, de donde era mi padre, el carácter del juez Aguilera del apéndice, cuyo original era un togado de quien mi padre tildaba las aficiones, y el ser de mi padre la casita aislada en que pasa el desenlace final, hacían para mi familia una especie de cuento casero de mi *Margarita la tornera*.

Decíamos que es en el apartado primero del *Apéndice* donde transcurre el momento del perdón entre don Gil y su hijo. En este capítulo se relata el regreso de don Juan de Alarcón a su casa de Palencia. Allí su padre don Gil agoniza enfermo en la cama esperando ver a don Juan por última vez, antes de abandonar el mundo. Don Gil es la figura del padre que hubiese deseado el poeta, compasivo, clemente, bondadoso, muy diferente del propio. De nuevo, tal como ocurriera en la leyenda de *El capitán Montoya*, don Juan se pone ante su cama de hinojos y finalmente se funden en un apasionado abrazo:

Y ambos a dos tiernamente
padre e hijo se abrazaban,
y ambos a dos sollozaban...
¡Cosa triste de mirar!
lloraba el padre de gozo,
lloraba el hijo de duelo,
el dolor con el consuelo
los dos gustando a la par.³⁴⁵

Tras el sentido abrazo que padre e hijo se dan, don Gil le comunica seguidamente que heredará todas sus posesiones. La reconciliación ha sido, por tanto, completa, y el padre de don Juan aprobó sin rencores el gesto de arrepentimiento. En realidad el tema que se recoge en este punto de la leyenda no es más que una nueva versión de la parábola bíblica *El hijo pródigo*, incluida en el *Nuevo Testamento*³⁴⁶, donde el padre recibe con absoluta felicidad la vuelta de su hijo disoluto a casa, tras haberse arruinado en todo tipo de placeres. La figura paterna de la parábola no se encontraba en esta ocasión agonizando en su lecho de muerte, sin embargo acepta sin titubeos el gesto de su hijo, le perdona, resultando para él su vuelta como la recuperación de un hijo que se le había perdido. Casualmente al final de la novela de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio* (1834), se dice que los muros del hospital de la Caridad, que había sido fundado por don Juan de Marana, estaban decorados con cuadros cuyos títulos eran *La vuelta del Hijo Pródigo* y *La piscina de Jericó*³⁴⁷.

De la misma manera hubiera ocurrido con don Gil si su hijo se hubiese presentado antes. No era necesario que don Juan de Alarcón se mostrara

³⁴⁵ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 598.

³⁴⁶ *Lucas*, 15, 11.

³⁴⁷ Prosper Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, p. 110.

arrepentido al final de la vida de su padre para ser perdonado. Ejemplo de estas últimas palabras es el inicio de la leyenda, donde se recoge la etapa estudiantil de don Juan, y en que el padre, en una maravillosa declaración de intenciones que apunta sutilmente a Zorrilla Caballero, recibe de la siguiente manera a don Juan de Alarcón, cuyo comportamiento había sido intolerable:

Tornóle el padre a sus brazos
y perdonó en conclusión,
que al cabo sus hijos son
de las entrañas pedazos.³⁴⁸

El asunto del perdón es, como ya hemos comentado, un tema muy insistente en su producción, presente con frecuencia entre las creaciones dramáticas y legendarias del poeta. Ejemplo de ello hay en las leyendas *Justicias del rey don Pedro*, *Una aventura de 1360*, *El caballero de la buena memoria*, *La azucena silvestre*, *Un cuento de amores*, *La pasionaria*..., si bien es cierto que su concepción se extiende desde el particular sentido de la justicia con que un rey castiga –en realidad absuelve– a un homicida, del que es ejemplo la leyenda *Justicias del rey don Pedro*, a otra distinta apreciación como es el perdón divino dirigido al pecador Guarino en *La azucena silvestre*.

Es de nuevo su inmortal obra *Don Juan Tenorio* un representante magnífico de este aspecto. Si comentamos con anterioridad y relacionado con el llamado “aviso” la primera parte del drama, en que don Juan al final pretende cambiar su vida de burlas y asesinatos, sin poder lograrlo (terminando en tragedia la parte I), en la segunda tiene lugar definitivamente la redención del galán, y el perdón que Dios otorga a don Juan como consecuencia de su puro y verdadero amor por doña Inés.

En el último acto, escena segunda, don Juan exclama:

yo, santo Dios, creo en Ti;
si es mi maldad inaudita,
tu piedad es infinita...
¡Señor, ten piedad de mí!³⁴⁹

³⁴⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 555.

³⁴⁹ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.318.

Don Juan se salvará gracias a la misericordia de Dios y debido a la mediación de doña Inés, al margen de si el arrepentimiento precede o no a su muerte³⁵⁰. En definitiva, un caballero pecador se redime por amor; Dios le ha perdonado.

El drama de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla acaba, de esta manera, con la lista de donjuanes que en la literatura mundial habían sido condenados a sufrir en el infierno, como por ejemplo los personajes de Molière, Tirso de Molina, Lorenzo Da Ponte, Baudelaire. Este Tenorio se salva, cura su alma, se purifica y acepta a Dios, quien en un acto misericorde le perdona. Tenía que ser Zorrilla, debido al lastre de su vida personal (en que no fuera perdonado por su padre), quien cambiara la dirección del mito y le diera este nuevo significado: se arrepiente oportunamente y su contrición ahora sí es aceptada gracias al alma salvadora de doña Inés.

Montoya, don Juan de Alarcón, don Juan Tenorio, Guarino, de la leyenda *La azucena silvestre*, Blas Pérez, personaje de *Justicias del rey don Pedro* ..., todos ellos son personajes de Zorrilla que han sido perdonados por la divinidad o bien por otros mortales, sin embargo anotaremos a continuación un par de casos en que el final resultante no es precisamente el modelo hasta ahora advertido.

Uno de ellos es el desenlace que tiene lugar en el drama de 1849, *Traidor, inconfeso y mártir*. Es éste un ejemplo paradigmático donde el ofendido no acepta el correspondiente gesto de disculpa y arrepentimiento que le dedica el que fuera anteriormente su ofensor. Rodrigo y Aurora descubren en una anagnórisis final propiamente romántica que son padre e hija respectivamente, y ante las disculpas dirigidas hacia su hija, aquél es, sin embargo, despreciado sin compasión. Tenemos un ejemplo, por consiguiente, de un perdón no admitido:

muerta mejor que a tu existencia unida.
Reniego, huyo de ti: mi ser olvida
y el nombre de hija que tan mal empleas.³⁵¹

El otro ejemplo atípico que merece ser anotado es aquel desenlace que se produce en la obra titulada *La calentura* (1847); segunda parte de *El puñal del godo*. En ella Florinda ofrece el perdón a don Rodrigo, sin embargo

³⁵⁰ Véase el estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz a la edición de *Don Juan Tenorio*, Crítica, Barcelona, 1993; y la de Aniano Peña para Cátedra, Madrid, 1994. Como se tratará más adelante –punto 4.2.1 de esta tesis– pensamos que don Juan Tenorio no muere en el duelo que le enfrenta contra Centellas.

³⁵¹ *Traidor, inconfeso y mártir*, en *OC*, II, p. 1.578.

éste, el ofensor que ha cometido el delito, lo rechaza porque piensa que no se lo merece y no es digno de él. En este caso, por tanto, observamos un perdón otorgado por la víctima y, sin embargo, no aceptado por el que fuera culpable:

FLOR: ¡Hasta la eternidad! Yo te perdono.

RODR: No hay perdón para mí; yo le rechazo.³⁵²

3.3.1.5. *Sucesión de narradores*

Común es en estas leyendas, *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*, la ruptura del relato principal. Zorrilla juega en ambos poemas con la superposición de narradores e historias, y en las dos el desarrollo del argumento se ve de repente interrumpido a consecuencia del mismo problema. Así pues, la conexión entre los textos resultará de nuevo obvia. Durante el transcurso de sus correspondientes historias se produce en las dos leyendas un corte muy brusco, y en ambas el narrador informará poco más o menos de la misma cuestión: la leyenda por él versificada se basa en una fuente previa –ya fuere crónica o tradición oral de la que ha partido fielmente el desarrollo del poema– que infortunadamente se interrumpe de manera violenta y deja la historia a medias, sin concluir. La tarea del trovador será, como él mismo explica en los poemas, la de recopilador, dedicándose a investigar el resto de la historia en manuscritos o testimonios orales. De esta manera, la leyenda resultante es producto de la recopilación del trovador, que toma la historia en su mayor porcentaje de una fuente única (en *Margarita la tornera* una crónica), pero que la completa cogiendo datos de otros lugares; así la leyenda es una suerte de cajas chinas donde el narrador toma la historia de una crónica previa ya escrita por otro narrador, y a su vez completa la leyenda adaptando variadas anécdotas que otros narradores oralmente le comunican o cuyas palabras encuentra escritas en manuscritos perdidos. Se trata, por consiguiente, de una sucesión de narradores e historias, pero ensambladas y bien articuladas por el autor.

³⁵² *La calentura*, en *OC*, II, p. 1.463.

La finalidad buscada por Zorrilla en este punto es clara: el poeta trata de jugar con la ambigüedad de si es ficción o por el contrario realidad el asunto relatado. A este aspecto responde el hecho de que la leyenda se presente como tomada de los papeles de un cronista o recogida de las referencias dadas por un clérigo que conociera bien lo ocurrido; elabora un juego de impersonalidad y alejamiento respecto al autor, y da a entender que la historia no empieza y acaba en las hojas del libro, sino que este es un eslabón más en la cadena de documentos orales y escritos que recogen la misma anécdota, cuyo origen pretende cubrir –en definitiva– de una apariencia medianamente verídica.

Forma parte esta técnica de toda una serie de elementos empleados por el autor –vistos en el punto 2 de la presente tesis– con el fin de romper la dicotomía ficción/realidad,³⁵³ borrando así las fronteras de lo supuestamente inventado y lo realmente ocurrido, pericia a la que responde la información al final del poema que nos advierte que todavía hoy puede verse la tumba del capitán, si bien apenas leerse ya la inscripción que aparecía en su losa.

Siguiendo el juego de múltiples narradores que fue establecido por Cervantes en el capítulo IX de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605), donde se descubre la presencia de más de un narrador en la elaboración final de las hazañas del hidalgo, a saber, en primer lugar el historiador Cide Hamete Benengeli que escribe las aventuras de tan peculiar individuo, en segundo lugar el narrador cristiano que recupera en Toledo los manuscritos perdidos del analista moro Cide Hamete y que es el responsable de la elaboración del libro que leemos, y en último lugar el morisco que traduce al castellano las hojas manuscritas encontradas en Toledo por el narrador cristiano, también en estas dos leyendas Zorrilla emplea parecida técnica de enmarque.

Esta sucesión de narradores, que viene a ser un enredado juego de perspectivas, la retoma Zorrilla en las dos leyendas que ahora nos ocupan. En el poema de *El capitán Montoya* el narrador, tras perder la pista del joven disoluto después de haber roto las relaciones con don Fadrique y su hija, preguntó entre las gentes y buscó en escritos la continuación de su vida. De entre las diferentes historias que se cuentan del asunto hay un escrito que goza de mayor credibilidad, y que finalmente llegó a sus oídos procedente del pueblo, contado por sus gentes como un hecho auténtico:

³⁵³ Los límites entre la ficción y la realidad fueron con frecuencia borrados en las *nívolas* de Unamuno. Obras como, por ejemplo, *Niebla*, *San Manuel Bueno, mártir* y *Amor y pedagogía*, donde al final de este último libro es introducido a manera de anexo un estudio de cocotología realizado supuestamente por uno de los personajes; Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Austral, Madrid, 1946, pp. 179-197.

Mas hay entre todas una
que fábula o tradición
en escritura oportuna
encontrarla fue fortuna
separada del montón.

El vulgo a su vez la cuenta
como innegable verdad,
y de quien dudarla intenta
dice que de Dios atenta
al poder y majestad.

Yo, trovador vagabundo,
la oí cantar en Toledo,
y de aquel pueblo me fundo
en la razón, y así al mundo
contarla a mi turno puedo.³⁵⁴

Como tal, respetando la historia recibida por tradición oral, el narrador continúa la historia de Montoya y le da su desenlace.

Mayor relación con *Don Quijote de la Mancha* tiene la leyenda *Margarita la tornera*. Si en la obra de Cervantes el lector es informado, ya bien comenzada la historia, de que el narrador en realidad lo que hace es adaptar unos manuscritos pertenecientes a un historiador arábigo, de igual manera en la leyenda de Zorrilla el lector advierte, ya en su *Apéndice*, que también el trovador sigue unos manuscritos de otro cronista. Si en Cervantes es debido al extravío de los papeles la razón por la cual se produce el corte, en *Margarita la tornera*, sin embargo, es debido a que el historiador decidió no seguir a don Juan en su huida fuera de España y le pierde el rastro en Italia:

Fuese a Italia don Juan, lector querido.
Y aquí cierra su historia su cronista,
que seguirle hasta Italia no ha podido:
lo cual bien sabe Dios que me contrista³⁵⁵.

³⁵⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, pp. 350-351.

³⁵⁵ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 610.

Quedará perfectamente descrito por el propio narrador el papel que, de acuerdo con las circunstancias acaecidas en la redacción de la leyenda, le toca desempeñar como recopilador y estudioso de la tradición. Con estas palabras el trovador informa de su labor:

tras el fin de don Juan un año anduve,
crónicas y memorias registrando,
manuscritos y sabios consultando,
mas nada de don Juan a manos hube.
Hasta que al fin pasando por fortuna,
y ha poco por Palencia,
topé con la ocasión más oportuna.
Un clérigo muy viejo,
en cuya casa por mi buen consejo
me hospedé aquella noche,
me contó como cosa verdadera,
y por los ojos de su abuelo vista
una historia, que a fe que si no era
de don Juan de Alarcón, servir pudiera
para acabar la que empezó el cronista.³⁵⁶

3.3.2. RESPECTO A LOS PERSONAJES

Como ya hemos señalado, los personajes principales de *Margarita la tornera* y *El capitán Montoya* –el capitán y don Juan por un lado, Inés y Margarita por el otro– representan, con muy poca diferencia entre ellos, una misma figura dentro de la historia que sendas obras relatan; encarnan al galán pendenciero y seductor, y a la monja joven e ingenua seducida por el anterior, con frecuencia tratados por Zorrilla en varias creaciones. Ambas figuras conformarán, posteriormente, los ejes horizontal y vertical de su drama más famoso: *Don Juan Tenorio*.

³⁵⁶ *Loc. cit.*

3.3.2.1. *El tipo del donjuán*

Zorrilla siempre mostró especial interés desde sus inicios creativos por la figura y tipo del donjuán. Como escribe Ricardo Navas Ruiz en el estudio preliminar de *Don Juan Tenorio*³⁵⁷, antes de materializar la figura de don Juan en su drama de 1844 el poeta fue tanteando la configuración del personaje ya desde su primera obra publicada.

Este particular seductor se asoma en numerosas leyendas, dramas y cuentos en prosa, y lo hace aportando en cada una de ellos variados elementos –repetitivos algunos, otros nuevos– como lo son el de jugador, hábil esgrimidor, soldado, músico..., que se irán acumulando para formar una concepción más global del personaje, puliendo detalles, agudizando unos rasgos y eliminando otros, acumulándose todos finalmente en una figura definitiva que recoge las características más llamativas de entre todos aquellos que le han precedido.

Don César Gil de Montoya y don Juan de Alarcón son dos tipos donjuanescos, y ellos son el paso previo y más inmediato al definitivo seductor sevillano don Juan Tenorio, en la particular versión de Zorrilla.³⁵⁸

Estos tanteos señalados aparecen sobre todo en su teatro y en el legendario, pero también se encuentra en el primer escrito que el autor dio a la imprenta, una narración en prosa apenas conocida que lleva el título *La mujer negra* (1835), publicada en *El Artista*. En este escrito se habla de un personaje llamado Rodrigo, quien perfectamente puede ser incluido en la nómina de donjuanes utilizados por el autor. Inés nos lo describe como un jugador, egoísta y caprichoso, «cargado de deudas y de vicios»³⁵⁹. Contra la voluntad de su padre, Inés se fugará con don Rodrigo a la media noche, aspecto que obviamente recuerda muchas de sus composiciones posteriores. Sin embargo, cabe anotar que la presencia de este personaje en la narración está reducida a la mención que de él se hace, ya que conocemos a don Rodrigo por aquello que cuentan de él los que sí desempeñan un papel activo en el relato.

³⁵⁷ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, editorial Crítica, Barcelona, 1993, pp. IX-XXVIII.

³⁵⁸ El propio Zorrilla volverá a tratar la figura del don Juan Tenorio en otras dos nuevas obras, una zarzuela –*Don Juan Tenorio* (1877)–, y el poema inacabado *La leyenda de don Juan Tenorio*, publicado póstumamente.

³⁵⁹ *La mujer negra*, en *OC*, II, p. 2.128.

Curiosamente la figura del donjuán además de aparecer en su primera obra publicada (ejemplo anterior), está tratada por el autor tanto en su primera obra teatral como en su primera leyenda, lo que nos señala la atracción que Zorrilla mostraba, ya desde sus mismos inicios, por este tipo de personaje, el cual era muy cultivado, por otra parte, entre los autores europeos de aquellos años: Dumas, Mérimée y Espronceda entre los más destacados, y cuyas obras *Don Juan de Marana* (1836), *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) y *El estudiante de Salamanca* (1836) respectivamente, habían sido casi con toda seguridad conocidas por el autor.

En la obra de 1837 (incluido en *Poesías I*) *Vivir loco y morir más*, que se corresponde con su primer escrito teatral, y al que Zorrilla calificó como capricho dramático en dos actos, aparece un personaje protagonista, Pablo Román, que responde de manera ya totalmente consciente al perfil del joven seductor que Zorrilla en tantas ocasiones habrá de emplear. Se trata de un vividor impetuoso entregado al placer y la diversión, que nos recuerda en los siguientes versos al Tenorio del primer acto:

que sea bonita o fea,
que sea noble o villana,
las amo de buena gana.
¿Qué importa lo que ella sea
si la he de dejar mañana?³⁶⁰

Pablo Román confesará a Ana haberla seducido por capricho, como un simple juego. Este galán, que finalmente acabará enamorándose de Luisa, la mujer de su mejor amigo, será víctima de la venganza de un marido burlado, Pereira, muriendo en duelo.

La primera leyenda de Zorrilla es, según sus propias palabras, *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*, incluida en *Poesías II* (1838). Si el asunto de este poema ya lo estudiamos en un apartado anterior (punto 1.2.1), destacaremos, no obstante, las descripciones que en términos donjuanescos el autor emplea para reflejar las características de los dos personajes protagonistas, sobre todo de Pedro Medina:

De ojos negros y rasgados
con que a quien mira desdeña,

³⁶⁰ *Vivir loco y morir más*, en *OC*, II, p. 702.

nariz corta y aguileña,
con bigotes empinados
Entre sombrero y valona
colgando la cabellera,
y alto el gesto en tal manera,

que cuando cede perdona.
Mas si sombras de matón
tales maneras le dan,
tiénela más de galán
por su noble condición.³⁶¹

En esta leyenda los dos galanes se enamoran de una misma mujer, a la cual se juegan a los dados, como si se tratara de un objeto en posesión.

Este mismo asunto será recreado por el poeta en una obra de teatro pocos años después, *Ganar perdiendo* (1839).

En esta última obra mencionada de 1839 aparece un galán disoluto, don Pedro, que después de arruinarse y malgastar toda su hacienda en el juego, termina apostándose a su hermana, volviendo a perder otra vez:

JUAN. ¿Contra todo lo perdido
no tenéis ya que poner?
¿No tenéis casa, mujer,
no sois dueño ni marido?
PEDRO. Muchacho, vino. No tengo
casa, ni mujer, ni hogar.
Una hermana.. y...³⁶²

A pesar de todo, la obra acabará alegremente con un doble matrimonio.

En numerosas composiciones más del autor, vuelve a aparecer la figura del libertino, aunque no desempeñe en la misma el papel de personaje principal, como sí ocurriera con don Juan de Alarcón o el capitán Montoya. Mencionaremos, por ejemplo, a Diego Martínez en el poema *A buen juez, mejor testigo* (1838), don Bernardo, conde de Barcelona, que se comporta como tal en la leyenda *El castillo de Waifro* (1868), o el caballero francés Lotario en el poema *Historia de un español y dos francesas* (1840).

³⁶¹ *Para verdades el tiempo...*, en *OC*, I, p. 86.

³⁶² *Ganar perdiendo*, en *OC*, II, p. 776.

En referencia a este personaje, participe en las dos leyendas, haremos una descripción de sus características más destacables, argumentando cada una de ellas mediante ejemplos sacados de ambos poemas. Advertiremos de esta manera los aspectos comunes que entre sí tienen Montoya y don Juan de Alarcón (sin olvidar otros varios tipos donjuanescos de diferentes obras y autores).

Seductor

Esta figura o tipo del donjuán se caracteriza en primer lugar por su enorme capacidad para la seducción. Es el galán por antonomasia, el más diestro burlador de mujeres. Tiene gran facilidad en encandilarlas para posteriormente olvidarse de ellas y abandonarlas una vez las ha gozado. Su apetito sexual busca de continuo emociones nuevas, abandonando las anteriores

Es sin lugar a dudas el rasgo más identificativo del personaje del donjuán, y como tales, los protagonistas varones de las dos leyendas que analizamos son retratados como auténticos mujeriegos.

Ya sea por el interés de agrandar su fama, ya como propósito de imponerse en una apuesta, o ya por aspectos meramente psiquiátricos –Gonzalo R. Lafora escribe en su ensayo *La psicología de Don Juan* (1927), que el personaje sufre un caso de *hipererotismo polígamo*³⁶³ – lo cierto es que este caballero se identifica principalmente con la figura del conquistador obsesivo e incorregible, más allá de cualquier otro motivo con el que se le pueda relacionar.

A don César Gil de Montoya, por ejemplo, describen así los siguientes versos:

³⁶³ Lafora, que durante la Segunda República fue presidente del Consejo Superior Psiquiátrico, escribe en este ensayo que don Juan pudiera ser un ejemplo de individuo en que «la edad del erotismo imaginativo ha precedido bastante a la madurez y totalidad sexual». De esta manera:

las fantasías imaginadas, al no ser conseguidas en la realidad, dejan el espíritu triste y descontento, lleno de ansia de un nuevo intento y dispuesto a buscar por todas partes y por todos los medios y aventuras el ser que corresponda al ideal formado.

Gonzalo R. Lafora, *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975, p. 33

Audaz con quien enamora,
manda, cela, acosa, exige,
y al cabo del mes elige
nuevo amor, nueva señora.
Un filtro lleva en los ojos
que fanatiza a quien ama:
deleite su voz derrama,
y fuego sus labios rojos.
Mujer que cayó en su red
su corazón dejó preso,
que sorbe con cada beso
un corazón cada vez.³⁶⁴

De manera similar describese don Juan de Alarcón en el siguiente fragmento:

era en todos los partidos
entre rondas y querellas
el cucú de las doncellas
y el coco de los maridos.
Que no hay una cuya reja
a su reclamo no se abra,
ni le esquive una palabra
dicha de paso a la oreja.
No hay casado cuyo sueño
su voz no turbe ni asombre,
ni marido que a su nombre
no frunza un tantico el ceño.
Mas el seguía sin tino
dando brida a sus locuras
y diciendo: «que aventuras
buscar, era su destino».³⁶⁵

Se trata en ambos escritos de mostrar su condición de conquistador, caracterizándose por no pretender a una sola mujer en particular sino al género femenino como conjunto. Se enfoca su figura en torno al carácter promiscuo de sus relaciones con el sexo contrario. Conocido es el dictamen del doctor Gregorio Marañón acerca de este asunto. En su ensayo sobre

³⁶⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 335.

³⁶⁵ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 554.

Don Juan (1940), cataloga su comportamiento hacia el amor como la de un ser inmaduro, comparándole con un adolescente. Dirá el doctor Marañón:

Don Juan es incapaz de amar, aunque sea temporalmente, a un tipo fijo de mujer. Busca a la mujer como sexo. La mujer es para él, tan sólo el medio de llegar al sexo. Su actitud es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente³⁶⁶.

A este respecto señalamos que no debía ser don Juan de Alarcón poco mayor que un adolescente cuando llegó a erigirse como el mayor seductor de toda Palencia, aun antes de ser enviado a Valladolid.

El hecho de que Tenorio se enamore de doña Inés, sería, por consiguiente, un rasgo de su crecimiento y madurez, lo que supone la «abdicación de su donjuanismo. Todo lo que hace después son sólo botaratadas para cumplir con su prestigio, con su leyenda»³⁶⁷.

Ahora bien, ni don Juan de Alarcón ni don César Gil de Montoya han amado a ninguna doña Inés. Las monjas seducidas por ellos han sido sólo cifras, datos llamativos en sus respectivos currícula, en realidad no son más que una victoria en las apuestas, derrota en el caso del capitán. Es por ello que el calavera de don Juan de Alarcón no madura nunca, y que continuará siendo siempre un adolescente; mientras que Montoya, por el contrario, optará por no ver a la mujeres y vestir los hábitos.

El donjuán, por tanto, no ama, simplemente se divierte gozando de las mujeres. Ninguna de las que fueron sus amantes deja en el corazón del caballero un poso de tristeza o dolor por no volverla a ver, el personaje está por encima de cualquier tipo de afecto. Precisamente Eduardo Marquina y Alfonso Hernández Catá en la obra *Don Luis Mejía* (1925) –basándose en los personajes del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla– establecen una clara diferencia entre los dos galanes. Y es que mientras don Juan no siente ningún tipo de resquemor, y las mujeres que pasan por su vida no provocan en él la más mínima compasión o apego, por el contrario don Luis las ama y quiere, provocando en su alma cada historia de amor vivida una herida abierta:

Y vivo en ansias mortales,
y guarda de sus excesos
mi corazón las señales,
porque no es arca de besos,

³⁶⁶ Gregorio Marañón, *Don Juan*, Austral, Madrid, 1940, p. 76.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 73.

sino blanco de puñales.
Y la triunfante alegría
de cada amor conquistado,
me la empaña, madre mía,
la tenaz melancolía
del que dejo abandonado...³⁶⁸

La mayor ostentación de su vanagloria personal y prueba mayor de su libertinaje, es el recurso de la lista de mujeres seducidas que elabora el personaje. El género femenino se convierte entonces en un mero inventario de nombres, a mayor fama y prepotencia del seductor. Es el aspecto que mejor retrata el valor exclusivamente numérico de las mujeres que han pasado por su vida. Realmente magistral resulta entonces la segunda escena del primer acto de *Don Giovanni*³⁶⁹ de Mozart, basado en el libreto de Lorenzo Da Ponte; la ópera se estrenó en Praga, en 1787. En esta aria *Madamina, il catalogo e questo*, cantada por Leporello, el criado de don Juan lee la lista de mujeres burladas por su amo, desde campesinas a princesas, resultando un número cercano a las mil ochocientas. Se extendió desde entonces el uso del catálogo de seducidas, y aparecerá de nuevo en *Las Ánimas del Purgatorio* (1834), de Prosper Mérimée, o en el *Don Juan de Marana* (1836), de Alejandro Dumas. Zorrilla lo volverá a utilizar nuevamente en *Don Juan Tenorio* (1844), si bien es curioso resaltar que no fue uno de los aspectos previamente manejados por el autor en sus comedias, relatos o leyendas, como sí sucede con la mayoría de las excentricidades del personaje:

JUAN: Del mismo modo arregladas
mis cuentas traigo en el mío:
en dos líneas separadas,
los muertos en desafío,
y las mujeres burladas.³⁷⁰

Obviamente debe acompañar al galán una gran belleza física, y tanto don Juan de Alarcón como el capitán Montoya gozarán de magnífica

³⁶⁸ Eduardo Marquina y Hernández Catá, *Don Luis Mejía*, El Teatro Moderno, Madrid, 1928, p. 42.

³⁶⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, DVD, ediciones del Prado, 2003.

³⁷⁰ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1276.

apariencia. Según escribe Lafora, un hombre que consigue tantas victorias en el amor debe poseer:

un magnífico tipo corporal y psíquico. Belleza, valor, osadía, fortaleza, arte de amar, varonía; todo esto, en mayor o menor grado, hay que conceder a Don Juan para creerle capaz de tanta aventura.³⁷¹

Del de Alarcón, por ejemplo, canta el trovador:

Y tan joven, tan apuesto,
tan bello y con fama tal,
dueño de tan buen caudal
y a cualquier lance dispuesto³⁷²

Más exhaustivo es la descripción de la estupenda belleza del capitán:

No hay puerta que le resista
ni reja que le desaire,
que entra su amor como el aire:
con sólo mirar conquista.
Como un sultán opulento,
como un Adonis hermoso,
sin par en lo generoso,
sin igual en ardimiento.³⁷³

Ignoramos en el caso de Montoya las artimañas utilizadas en la seducción y conquista de doña Inés. Desconocemos si el capitán utiliza la mentira y el engaño para seducirla, principalmente porque su relación con la monja –como vimos– no es relatada por el narrador desde su comienzo, sino que el lector se encuentra con una aventura sentimental ya trazada y presentada de manera indirecta, hasta el punto que en ningún momento se nos refiere un diálogo entre los amantes ni el contenido amoroso de un billete. En cambio, de don Juan de Alarcón sí que sabemos que es un joven mentiroso. Ya en el primer apartado de la leyenda observamos cómo

³⁷¹ Gonzalo R. Labora, *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975, p. 18.

³⁷² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 554.

³⁷³ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 335.

engaña a su padre cuando trata de explicarle lo sucedido en la Universidad de Valladolid, tras ser expulsado.

Pero, sobre todo, es el empleo de la mentira como instrumento para lograr encandilar a la pobre Margarita el uso que más nos interesa de los embustes de don Juan. El joven caballero consigue sucesivas citas y la fuga postrera, anunciando a la tornera una serie de peligros y catástrofes que asedian el convento y sus respectivas vidas, sólo salvadas si huyen juntos y en secreto. La inocente monja caerá en el engaño dejándose llevar además por la vida de lujo y bellezas que el donjuán la promete en el exterior.

El embuste es condición esencial para cualquier seductor que se precie. La naturaleza del primer Tenorio, el que escribiera Tirso de Molina, era la de gozar de las mujeres gracias a malentendidos y engaños, se burlaba de ellas haciéndose pasar por sus amantes, o mintiéndolas. En el mismo inicio de *El burlador de Sevilla* (c. 1625), don Juan deshonra a Isabela pasándose por su amante el duque Octavio, presentándose a oscuras en su alcoba; posteriormente se burlará de igual manera de doña Ana de Pantoja, haciéndose pasar por el marqués de la Mota. Antes de finalizar el acto primero vuelve a deshonar a otra joven, la pescadora Tisbea, que será también por él gozada y abandonada después, tras ser engañada con promesas de matrimonio:

Engañóme el caballero
debajo de fe y palabra
de marido, y profanó
mi honestidad y mi cama.
Gozóme al fin, y yo propia
le di a su rigor las alas
en dos yeguas que crié,
con que me burló y se escapa.³⁷⁴

Precisamente el mismo embeleco del matrimonio será utilizado por el personaje de Molière –*Don Juan* (1665)– para intentar deshonar a Carlota y Maturina en el segundo acto.

Más ejemplos de ello tenemos en *Las Ánimas del Purgatorio* de Mérimée (1834), en donde don Juan de Marana se hace pasar por su amigo don García, a instancias de este, para gozar de doña Fausta; y, por supuesto, en *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla (1844), cuando Brígida –comprada por don Juan– y el mismo seductor mienten a doña Inés acerca de un supuesto

³⁷⁴ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Cátedra, Madrid, 1984 (8ª edición), p. 70.

incendio que quemó el convento y por cuya razón se encontraba la monja ahora en la quinta de don Juan; parte I, acto IV, escenas II y III.

La mentira es, pues, condición inherente al mujeriego. Ni qué decir tiene que fue el gran Zeus, faldero y burlador por excelencia, quien abrió el camino al resto de donjuanes con sus artimañas para poder gozar de las bellas mortales; entre cuyas ardides se encuentra precisamente la de hacerse pasar por el marido o amante. Adoptando la apariencia de Anfitrión, rey de Tirinto, poseyó a Alcmena, esposa de éste, con quien concibió al mismo Heracles, héroe destinado a hacer grandes hazañas³⁷⁵. Esta historia, que se presta a hacer lecturas cómicas, fue tratada por Plauto en la comedia *Anfitrión*³⁷⁶ (c. 200 a.c.), en la que se basó a su vez Molière, por ejemplo, para su comedia estrenada en 1668 con el mismo título.

Con alguna frecuencia se cuenta entre las virtudes de los seductores españoles la habilidad en templar las cuerdas de una guitarra, o instrumento similar. Don Juan de Alarcón, y no así el capitán Montoya, se inscribe entre los galanes diestros en este arte de encandilar a las damas con la belleza de las coplas al son de una vihuela.

Ejemplos de la destreza de don Juan como músico hay varios en la leyenda, señalaremos los siguientes versos:

Cada noche andaba en vela
por una nueva beldad,
y daba gozo en verdad
verle tocar la vihuela.

Cantaba que era delicia,
y sabía centenares
de endechas y de cantares
que rebosaban malicia.³⁷⁷

Con preferencia el uso de la guitarra con fines de conquista era muy utilizado durante los *Siglos de Oro*. Si recordamos el entremés *El celoso extremeño* (1613) de Cervantes, obra cuya relación con las leyendas estudiadas es muy estrecha: a saber, hay triángulo amoroso, mujer deshonorada, y casa que bien pudiera parecer convento de clausura, el viejo Carrizales mantenía a su joven esposa Leonora encerrada, sin poder salir de

³⁷⁵ Diccionario Espasa, *Mitología griega y romana*, Espasa, 1996, p. 23.

³⁷⁶ Plauto, *Comedias I*, Barcelona, Gredos, 1993.

³⁷⁷ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 554.

su casa. Sin embargo un seductor, Loaysa, se encaprichó de ella –precisamente motivado por la dificultad de poseerla– e inicia su labor de seducción tocando la guitarra, si bien con la intención de ganarse la complicidad de un negro, guardián de la casa. En las obras festivas de los siglos XVI y XVII aparecía con asiduidad el personaje del barbero, al que siempre se le relacionaba con la alegría, el baile, y la guitarra, habilidad utilizada para acercarse a las damas de la vecindad. A este personaje escribirá Quevedo en *Las zahúrdas de Plutón* una divertida alusión a lo que debería ser el tormento tantalesco de un barbero, cita que nos aclara el carácter festivo del personaje:

sobre la cabeza una guitarra y entre las piernas un ajedrez con las piezas de juego de damas. Y cuando iba con aquella ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra le huía [...] ³⁷⁸

Propia también era la guitarra entre los jaques ³⁷⁹, así como entre los guapos y majos que en los siglos siguientes sucederán a éstos en la literatura popular ³⁸⁰.

En la época romántica resaltamos obviamente el drama de Antonio García Gutiérrez *El trovador* (1836). También utiliza don Félix la música para captar la atención de Aurora en la leyenda de Zorrilla *Historia de tres Ave Marías* (1859). En ella el caballero templá un bandolín y canta una serenata a los pies de su ventana, subido en una barca sobre el Guadalquivir. De la misma manera Mérimée en *Las Ánimas del Purgatorio* (1834), retrata entre las costumbres más necesarias para seducir una dama el uso de la guitarra.

Rico

El tipo de donjuán aparece necesariamente unido al dinero. Su espléndida situación como miembro de familia acomodada, con tierras,

³⁷⁸ Francisco de Quevedo, *El buscón. Los sueños*, Editorial Iberia, Barcelona, 1955, pp. 196-197.

³⁷⁹ Jácaras se llamaban las composiciones que retrataban la vida de estos tipos maleantes. El autor que mejor y con más frecuencia abarcó estos escritos fue Quevedo, de entre sus jácaras destacamos: *Carta de Escarramán a la Méndez*, *Pendencia mosquito*, *Sentimiento de un jaque por ver cerrada la mancebía*, *Vida y milagros de Montilla*.

³⁸⁰ Consultar para ello el manual de Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pp. 214-219.

buena casa y sirvientes otorgan al caballero un arma seductora –cuya punta de lanza es su noble distinción– más sugestiva y eficiente que su propia belleza, que en realidad es bastante secundaria si de un burlador, más que un seductor, hablamos. El protagonista de Tirso engañaba con su noble porte y dinero a las incautas villanas y se hacía pasar por los amantes de las cortesanas, por tanto no seducía sino que burlaba. Este tipo de personaje, por consiguiente, no es tan conquistador por su belleza física, como sobre todo por el dinero que posee, y el poder en sus manos le sirve al galán para embaucar a las campesinas y lograr relacionarse con damas de la más alta sociedad; Montoya por ejemplo se va a casar con la hija de un duque –si no fuese noble nunca ocurriría tal, por mucho que les hubiere salvado la vida a ella y a su padre– y don Juan de Alarcón comprará los servicios de una bailarina. Bien claro deja este asunto el propio don Juan Tenorio en el cartel que escribiera estando en Nápoles, y que cuenta a don Luis en la Hostería del Laurel (parte I, acto I, escena XII de *Don Juan Tenorio*):

Desde la princesa altiva
a la que pesca en ruin barca,
no hay hembra a quien no suscriba;
y a cualquier empresa abarca
si en oro o valor estriba.³⁸¹

Ejemplo también de esa atracción que el dinero produce lo tenemos en el personaje de Tisbea de *El burlador de Sevilla* (final de la jornada primera), pues encontrando a don Juan medio ahogado y rendido, con apariencia imaginamos poco atractiva, se enamora de él, pero no sin haber antes escuchado de parte de Catalinón su noble ascendencia, a lo que, por supuesto, se une el alarde heroico que realizara al salvar a un criado de morir ahogado, siendo él noble.

Un donjuán debe ser una persona ociosa y vivir de los placeres. Todo ello se lo permite una buena categoría social y la posesión de gran cantidad de riquezas. La leyenda de *Margarita la tornera* es un ejemplo muy claro del derroche de dinero que su protagonista varón efectúa: don Juan de Alarcón huye con la monja tras haber robado de las arcas de su padre enorme cantidad de dinero, sin embargo toda esta suma será gastada en tan sólo seis meses gracias a una vida de lujos y placeres en la corte madrileña. La fortuna que de nuevo vuelve a sus manos como consecuencia del juego la

³⁸¹ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.274.

gasta seguidamente en comprar los favores de Sirena y su lacaya. La herencia que de su padre recibe al morir en su casa de Palencia también la consume tras su vuelta a Madrid y su estancia en Italia. Un donjuán no sabe vivir sin dinero, es un derrochador, por ello cuando don Juan de Alarcón regresa a Torquemada arruinado, y advierte que su padre ya no puede ayudarle opta por el suicidio. Pero no acaba ahí el derroche del joven caballero, pues el último tesoro dado por su padre tras el intento fallido de quitarse la vida se lo gasta otra vez, ahora en Francia.

El dinero, por consiguiente, es compañero necesario para la figura donjuanesca, y los galanes de ambas leyendas obviamente gozan de su privilegio.

Don César Gil de Montoya es mostrado en los versos de la leyenda *El capitán Montoya* como un hombre eminentemente rico. Hay varios aspectos que nos señalan precisamente esta característica.

La ostentación del patrimonio del capitán se deja ver sobre todo en la sutil descripción que hace el trovador de su palacio, así como en el respeto y comportamiento que sus numerosos sirvientes mantienen con él, enalteciendo con su proceder la grandeza del señor de la casa:

Doblóse este siervo fiel
en presencia del señor,
y ganando un corredor
cruzóle delante de él.
Abrióle de par en par
una tras otra tres puertas,
que se quedaron abiertas
mucho después de pasar.
Venía la hicieron gran pieza
siervos que al paso topó,
y un paje tras él salió
descubierta la cabeza.³⁸²

Mediante el número de puertas que abre el criado señala el trovador la abundancia de habitaciones que el palacio posee en un mismo corredor, pero además añadirá que las dimensiones de las estancias son notables si aquéllas permanecen abiertas durante largo tiempo desde que el criado las abre hasta que el majestuoso andar del caballero por la extensa longitud de

³⁸² *El capitán Montoya*, en *OC*, I, pp. 334-335.

las mismas las sobrepasa, entretenido con el saludo a los numerosos siervos que ante él se cruzan.

No tiene todo ello otro significado que el de demostrar el esplendor de su hacienda:

Y a fe que se colegía
mirando tal homenaje
que era mucho personaje
quien con tal pompa vivía.³⁸³

El lujo de su vestimenta le da un aire distinguido, propio de la nobleza. Viste él, por ejemplo, sombrero con pluma, frente al tocado con piel de castor y adornado con cinta de su criado, justo al inicio de la leyenda:

Llevan, porque se presuma
cuál de los dos vale más,
castor con cinta el de atrás,
y el de adelante con pluma.³⁸⁴

Y con mayor profusión de detalles se describe su atuendo en los siguientes versos, advirtiéndose que es de nuevo un criado quien le viste:

y pidiendo de vestir
anunció que iba a salir
a cierto asunto galán.
Colgóse al cinto la espada
de plata en doble cadena,
tendió la negra melena
sobre la gola plegada:
caló el chambergó de lado,
y retirando el espejo [...] ³⁸⁵

De entre la abundante servidumbre que rodea a don César Gil de Montoya sobresale su criado Ginés, que acompañará al capitán en sus

³⁸³ *Ibidem*, p. 335.

³⁸⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 330.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 334.

empresas y será cómplice de sus engaños. Ni que decir tiene que el personaje del criado que sirve a un noble caballero tiene mucha tradición en el teatro español, y con frecuencia ligado a la figura del donaire³⁸⁶. Ginés no desempeñará, por el contrario, el papel del gracioso de la comedia lopesca, y tampoco sermoneará al galán disoluto hablándole de un posible castigo divino, como sus *iguales* hicieron con anteriores donjuanes: Catalinón (Tirso), Sganarelle (Molière), Leporello (Da Ponte), o Camacho (Zamora).

Tampoco, en ningún caso, sus palabras serán similares a los discursos que Gastón, criado de don Luis Mejía, dirigirá al sevillano con la intención de aumentar sus conquistas y no de evitarlas –caso opuesto a los nombrados– en la obra de Marquina y Alfonso Hernández Catá *Don Luis Mejía* (1925):

Dejad a doña Ana en paz
y en vuestras listas pensemos,
señor, que importa pensar
si os queréis aprovechar
de los días que aún tenemos.³⁸⁷

Sino que mostrará en cierto momento alguna preocupación por la situación de la monja, aunque –como ya hemos señalado– sin llegar a sermonear nunca al capitán:

-¿Y la monja?
-¡Eso te aflige!
¡Buenas son ambas por Dios!
Y quien de dos toma dos
como hombre avisado elige.³⁸⁸

Por otra parte, la posesión de tierras y otras propiedades mantienen al caballero en una posición totalmente acomodada, viviendo de sus heredades. La gran fortuna que atesora se muestra con toda exuberancia en fiestas que celebra en su palacio:

³⁸⁶ Consultar para este punto José F. Montesinos, *Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega*, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 21-64.

³⁸⁷ Eduardo Marquina y Alfonso Hernández Catá, *Don Luis Mejía*, El Teatro Moderno, Madrid, 1928, p. 10.

³⁸⁸ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 334.

Tiene un palacio por casa,
da fiestas por afrentar,
que no hay quien sepa igualar
sus profusiones sin tasa.
Sin amigos y sin deudos
vive sólo para sí,
y le mantienen así
sus herencias y sus feudos.³⁸⁹

Su condición de noble es señalada en varias ocasiones por el trovador. En una de ellas, por ejemplo, la alusión a la nobleza se relaciona con la pluma que porta en su sombrero:

En esto la calle arriba
llegó un mozo a quien abona
por noble la larga pluma
con que su sombrero adorna³⁹⁰

Y en otra, debido a su comportamiento ejemplar al salir en defensa de una dama y su padre anciano cuando eran atacados por unos salteadores:

Púsose en pro de la dama
como quien hidalgos goza
pensamientos, y ha nacido
de noble sangre española.³⁹¹

Pero no sólo el narrador será quien refiera la condición de noble de Montoya, sino que el propio capitán se identificará como tal ante el mismo don Fadrique, cuando trata de restar importancia a la ayuda que le prestara frente a los ladrones:

-Lo hecho –dijo Montoya–,
pagado en exceso está

³⁸⁹ *Ibidem*, pp. 335-336.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 333.

³⁹¹ *Loc. cit.*

con la amista de un Toledo;
ésta es mi mano, tomad;
hice lo que debe un noble;
no hablemos en ello más.³⁹²

En relación al galán de *Margarita la tornera*, trátase también de un caballero de gran riqueza y posesiones. Sin embargo, y a pesar del gran caudal que posee, no parece don Juan ostentar la opulencia que en Montoya se percibe.

Además de ser mucho más joven que el capitán, y vivir en casa de su padre, la diferencia entre ambos caballeros se revela notablemente en el noble empaque y distinción de Montoya (ausentes de alguna manera en don Juan y don Gil), el menor número y servicio menos ceremonioso de sus sirvientes, o la ostensible diferencia de tener un palacio en Toledo, como posee el capitán, frente al caserón que tiene en la «*pobrísim*a Palencia»³⁹³ don Gil de Alarcón, entre los aspectos más llamativos que a continuación desarrollaremos.

Su vestimenta, por ejemplo, no será tan vistosa y llamativa como la del capitán. No se hablará de dobles cadenas, de espadas de plata, ni, por supuesto, portará larga pluma en el sombrero. La descripción que hace el narrador del atuendo del galán no incide, por innecesaria, en detalles (por no haberlos), y se limita con frecuencia a señalar su espada, capa y sombrero, sin más. Sí tenemos, por el contrario, descripciones de su mala apariencia, cuando la economía escaseaba. Ejemplo evidente de su desaliñado aspecto lo encontramos durante su estancia en Madrid, cuando Sirena, comprada su compañía por don Juan tras gran caudal obtenido en el juego, dirige sorprendida estas palabras al galán:

¿Y a qué fingiros tan pobre,
dueño de tantas riquezas?³⁹⁴

Bastante explícitos son los siguientes versos del narrador cuando refiere el regreso a España de don Juan tras su estancia en Italia:

³⁹² *Ibidem*, pp. 333-334.

³⁹³ Lo dirá el propio don Juan. *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 600.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 582.

En una tarde nublada
del turbio enero venía
por una dehesa que guía
de Palencia a Torquemada,
un hombre mal ataviado,
cuyo traje y porte fiero
le daban por extranjero,
aunque no por muy honrado.³⁹⁵

Don Gil de Alarcón, padre del joven caballero, es un hidalgo con numeroso capital y posesiones. Justo al inicio de la leyenda, en la segunda estrofa, el narrador ya informa al lector de su holgada posición:

No era de Palencia el tal,
mas su padre residía
allí, porque allí tenía
crecidísimo caudal.³⁹⁶

Resaltamos ahora unos versos del *Apéndice* donde don Juan, tras pasar un tiempo retirado del mundo, apenado y acongojado por la memoria triste de su padre, a cuya tumba acudía todos los días, reflexiona finalmente y decide gozar de las grandes riquezas heredadas. Este fragmento utiliza el motivo del *carpe diem* y vuelve a indicar el numeroso caudal que atesoraba la familia, eligiendo disfrutar de él ahora que todavía era joven:

¿De qué me sirve –dijo– esta opulencia,
estos montones escondidos de oro,
si en la oscura y pobrísima Palencia
no me sirve de nada mi tesoro?.
[...]
Murió mi padre, ¡duéleme a fe mía!,
pero no es menos cierto
que yo también me moriré algún día;
y si la vida a divertir no acierto,
comprando mi placer con mi riqueza,
¿no se aprovechará de mi torpeza
otro más listo cuando me haya muerto?³⁹⁷

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 611.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 553.

Don Gil, asimismo, poseía diferentes tierras y viviendas. Muestra de estos haberes son la casa y el huerto de Torquemada, que, moribundo, el padre pidió a don Juan que jamás vendiera:

y esta casa y esta tierra,
Juan, no la vendas jamás.³⁹⁸

Así lo hizo don Juan, pero en cambio perdió el resto de sus bienes, no pareciendo escasos ni de bajo valor, a razón de las palabras empleadas por el narrador:

Mientras él fuera de España
vivió, habíanse vendido
sus bienes, que habían venido
a manos de gente extraña. [...]
fue poco a poco perdiendo
la hacienda que había heredado.
Siendo ella de las mejores
que en toda la tierra había,
está claro que tendría
infinitos compradores.³⁹⁹

Don Juan hará uso indiscriminado de estas riquezas, por robo mientras vivía su padre, y recibéndolas en herencia cuando fallece. Y el mal empleo que hará de ellas le llevará a una aparente ruina que, como ya hubimos señalado, provocó que el joven se intentara suicidar.

La residencia familiar era un caserón viejo que tenían padre e hijo en la ciudad de Palencia, como ya comentamos, y de la que huirá el joven libertino para fugarse con la monja. También tenían sirvientes a su cargo, como bien se observa en los versos iniciales del *Apéndice* cuando don Juan regresa al caserón, tras mucho tiempo de ausencia:

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 600.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 598.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 610.

dijo una vieja: ¿Quién llama?
y el que llamó dijo: ¡Abre!
-¿Qué queréis?

-Abre, demonio,
¿no me conoces? que baje
Damián por este caballo.⁴⁰⁰

Sin embargo, y por lo que parece, la familia no tendría más que una vieja dueña, y Damián, que se ocupa del caballo cuando el joven regresa; siendo los únicos sirvientes de los que se hace mención en toda la leyenda.

Al contrario que ocurriera con Ginés, el lacayo de Montoya, don Juan tampoco tiene un criado que le acompañe día y noche en sus quehaceres.

Respecto a este punto, aunque pudiera entenderse en los versos del *Apéndice* que Damián le seguiría en su segundo viaje a Madrid,

Damián, en este punto
los caballos ensilla,
y el claro sol al despuntar mañana
que fuera nos encuentre de Castilla⁴⁰¹

lo cierto es que, si aparentemente viajó con él, no volverá a aparecer ni a ser nombrado en ningún otro momento. La figura del criado confidente queda, así pues, desechada del poema.

En referencia a la condición social de la familia, hay una alusión en el apartado noveno de la leyenda en que el narrador designa a don Gil como viejo hidalgo:

¡Quién, ni de quién los tuviera
si por una y otra acera
la calle ocupan no más
la casa del viejo hidalgo
y de Jesús el convento?⁴⁰²

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 597.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 600.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 592.

No son señalados ninguno (padre e hijo) a lo largo de todos los versos del poema como pertenecientes a la nobleza⁴⁰³, mientras que, por ejemplo, el caballero que en una posada ayuda a Margarita (apartado VIII) y cuya presencia en la historia es poco mayor de diez palabras, sí tiene la oportunidad de revelar su noble condición.

Podemos entender, en definitiva, que don César Gil de Montoya sería un caballero de alta alcurnia, de sangre noble y distinguida, mientras que don Juan de Alarcón sería un hidalgo sin más, con mucho dinero, pero cuya posición social constituía el eslabón más bajo de la jerarquía aristocrática castellana. Ambos personajes formarían parte de la misma sociedad histórica, durante el reinado en España de la dinastía de los Austrias, siglos XVI y XVII. En el caso de la leyenda *Margarita la tornera* hay datación explícita, las fiestas que se celebran en Madrid cuando Margarita y don Juan acuden a la corte son las de la coronación como nuevo rey de Felipe IV, en 1621. No hay un acontecimiento igual en la leyenda de *El capitán Montoya* que nos permite fechar con absoluta seguridad los años en que transcurren sus aventuras, sin embargo hay un pequeño dato que nos podría indicar que el tiempo interno de ésta quizás sea un poco posterior. Se trata del uso del chambergo por parte del capitán, sombrero de alas anchas cuya utilización en España, por ser una de las prendas que empleaba la guardia real de Carlos II, es cercana ya al siglo XVIII⁴⁰⁴.

Pero, ciertamente, es el uso que hacen del dinero estos jóvenes libertinos lo que en realidad merece mayor atención para el analista que se quiera acercar a la figura del donjuán. En su naturaleza está el derroche, y en su actitud el alarde y ostentación del capital que posee. Ya hemos dicho que encandila y seduce más con su dinero que con la belleza de sus rasgos físicos.

Por ejemplo, Montoya tras la lucha con los ladrones en Toledo, una vez llegada la ronda, lanza un bolsillo lleno de oro entre los pies de quienes la componen, en actitud de prepotencia y superioridad. No les da la suma en la mano, sino que arroja con indiferencia la cantidad mientras los presentes se admiran de su grandeza y poder, admiración de la que se contagia el propio narrador:

⁴⁰³ Es oportuno señalar que *hidalgo* se aplicaba en la Edad Media y a principios de la Moderna a las personas de una clase social que, aunque sin título nobiliario, se distinguían de los plebeyos y no vivían de su trabajo, sino de sus propiedades. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000, edición en CD-ROM.

⁴⁰⁴ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000, edición en CD-ROM.

Y echando un bolsillo de oro
de la justicia en mitad,
fuese, dejando en la turba
admiración general.

Y justamente admirado
merece ser en verdad
quien da tales cuchilladas
y tales bolsillos da.⁴⁰⁵

Esta exhibición de autoridad que produce el asombro de las gentes vuelve a observarse en don Juan de Alarcón. En la leyenda *Margarita la tornera* el galán actúa de manera parecida, lanzando un bolsillo de oro con el que pagaba los favores de Sirena, justo antes de batirse en duelo con don Gonzalo. Con esa actitud fría y valerosa don Juan parece elevarse sobre el resto de los personajes que le acompañan en la escena (pajes, doncellas, Sirena y don Gonzalo):

Y así diciendo don Juan,
tiró un bolsillo en la mesa,
y dejó el puesto, encajándose
el sombrero hasta las cejas.⁴⁰⁶

El personaje del donjuán hará uso de su dinero para conseguir conquistas amorosas, con frecuencia engañará a las damas con su distinción de noble caballero prometiéndose en matrimonio, de la misma manera sobornará a las criadas consiguiendo de esta manera citas con sus amas, o pagará a los carceleros –como en el *Don Juan Tenorio*– para que le dejen libre y poder así llevar a término sus planes.

Uno de los primeros autores que trataron en nuestro teatro la figura del galán adinerado, y que decía alcanzar todos sus apetitos gracias al dinero, fue Juan de la Cueva con su obra *El infamador* (1581). Pero este personaje, de nombre Leucino, en realidad no lograba nunca conquistar a ninguna mujer, a pesar de su dinero, y por ello no es ejemplo de la figura del donjuán. Señalamos a continuación el diálogo que mantiene con su criado cuando le contesta que no tiene tal éxito con las damas como él declara:

⁴⁰⁵ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 334.

⁴⁰⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 587.

-¿Cuál mujer a mi amor no fue obediente?
¿Cuál no aplacó de mis deseos las penas?
-Muchas, y hay más, que te diría al presente,
que estrellas tiene el cielo y Libia arenas.
-¡Bárbaro!, si las hay nómbrame una,
porque yo no me acuerdo de ninguna.⁴⁰⁷

El soborno a las criadas con el fin de lograr una cita con la dama que persigue es un rasgo bastante frecuente entre estos galanes. Es ejemplo de ello el caballero de la obra de Antonio de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1722), y más aún el joven libertino del *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla. En esta obra (parte I, acto II) don Juan compra los servicios de la dueña Brígida, gracias a ella consigue hacer llegar una nota a doña Inés, y soborna también a la criada de doña Ana para que abriéndole las puertas de la casa pueda gozar de su señora, venciendo así la apuesta con don Luis. En la obra de los autores Hernández Catá y Eduardo Marquina, titulada *Don Luis Mejía*⁴⁰⁸ (1921), la criada acepta también el soborno de don Juan, pero con la importante diferencia de que Lucía admite ese dinero porque está enamorada de don Luis, y la consiguiente deshonor de doña Ana impediría precisamente ese matrimonio que ella intenta evitar.

La leyenda de *Margarita la tornera* también es ejemplo de este comportamiento, y lo es por partida doble, como resultado de la actitud de dos galanes. Don Juan de Alarcón compra los servicios de la moza que sirve a la bailarina Sirena, a quien conseguirá igualmente con una fuerte suma de dinero:

Con que olvidarte procura
de que soy yo la persona
que irá a cenar, y no olvides
que el amigo será un momia,
y tú será quien nos sirva,
y que por cuenta redonda
bien te dará cien doblones
quien la da doscientas onzas.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Espasa Calpe, Madrid, 1941, p. 5.

⁴⁰⁸ Eduardo Marquina y Alfonso Hernández Catá, *Don Luis Mejía*, El Teatro Moderno, Madrid, 1928, pp. 58-59.

⁴⁰⁹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 581.

El otro galán será don Lope, personaje cuya presencia se reduce exclusivamente a los versos contenidos en el *Apéndice*. Este caballero que es juez, uno más de la lista de magistrados corruptos que reúne la obra de Zorrilla, logrará también gracias a su dinero conseguir diferentes objetivos. De entre ellos destacamos el relacionado con su deseo más acuciante, la bailarina Sirena. De nuevo, para llegar a conseguir sus favores don Lope actúa como hiciera don Juan, aunque en esta ocasión presumiblemente con mayor gasto, al tratarse de dos las sirvientas compradas:

Cerró don Lope los ojos,
y tomadas sus secretas
medidas, abrió sus arcas
a la danzante hechicera,
cruzáronse para el caso
dos virtuosísimas dueñas,
corredoras de placeres
y lebreles de monedas⁴¹⁰.

Jugador

Otra de las características comunes en este personaje es su afición al juego y las apuestas. Obviamente su condición de ser un caballero rico le mueve a derrochar en esta *disciplina* grandes sumas de dinero; pero ni son sólo ricos aquellos que se aventuran en el juego, ni tampoco es únicamente dinero aquello que se apuesta.

Durante los siglos XVI y XVII podemos afirmar que el juego era un vicio muy extendido en todas las ciudades de España. Ya señalamos anteriormente que, tanto *Margarita la tornera* como *El capitán Montoya* son leyendas ambientadas entre estos siglos, y en ellas, como reflejo de la época, se encuentran alusiones a los juegos de azar (cartas, dados) y a las apuestas, en las que obviamente los galanes participan. El reino en aquel tiempo, como bien expresa José Deleito y Piñuela en *La mala vida en la España de Felipe IV*, era un hervidero de casas de juego:

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 603.

La relajadísima España de Felipe IV padecía la arraigada lacra del juego en desmedidas proporciones. Jugaban altos y bajos, señores y pícaros, hombres y mujeres: se jugaba en casas honorables, en garitos, cárceles, burdeles, mesones, caminos y cuerpos de guardia.⁴¹¹

En la comedia *Ganar perdiendo* (1839) Zorrilla trata de manera más específica que en el resto de sus obras el personaje del jugador. En ella se asoma el autor –en determinados momentos, muy escasos– a la desesperación del enfermo por el juego, aunque muy alejada su intención, sin embargo, de realizar un estudio psicológico del personaje.⁴¹²

No pasa de ser una distraída comedia, en la que, si bien el personaje apuesta tanto como ellos, no forma parte sin embargo de la nómina de donjuanes:

Otra vez vuelvo a tentar
el rigor de mi fortuna,
porque quien mucho importuna
si no logra ha de cansar.
La aurora no me ha de hallar
aquí ya de ningún modo,
pues de quedar en el lodo
de la miseria sumido,
vale más haber corrido
la suerte y la audacia en todo.⁴¹³

Donjuanes habrá que sí sirvan de ejemplo como partícipes de apuestas y juegos, y serán éstos los casos que vamos a continuación a señalar.

En la leyenda de *El capitán Montoya* hay una tirada de versos que nos hablan de su afición al juego, pero sin resultar éste más que mero entretenimiento, dando la impresión de que lo practica por aburrimiento:

Y para ahogar su indolencia
y ocultar que se fastidia,

⁴¹¹ José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 192-193.

⁴¹² Pocos años después, en 1866, el autor ruso Fiodor M. Dostoyevski llevó a cabo en su novela *El jugador*, un profundo análisis de la obsesión por el juego, donde su protagonista es consumido por la ludopatía.

⁴¹³ *Ganar perdiendo*, en *OC*, II, p. 768.

juega sin afán ni envidia
pedazos de su opulencia.⁴¹⁴

Aspecto fundamental de su actitud como jugador, acorde absolutamente con su disposición orgullosa y arrogante, es el comportamiento que muestra al perder o ganar el dinero de las apuestas, pareciendo darle igual arruinarse que enriquecerse:

Si gana, sin ver recoge;
si pierde, paga sin ver;
y ni en ganar ni en perder
hay medio de que se enoje.
Y según derrama el oro
cuando pierde o cuando presta,
parece que tiene puesta
cada mano en un tesoro.⁴¹⁵

Don Juan de Alarcón también juega, pero en su ansia de ganar para hacerse con Sirena no muestra esa indiferencia de Montoya, que lo hacía sin un fin concreto. En el caso de este otro galán, sí que exterioriza sus triunfos:

Y comprimidos los labios,
las pupilas en las órbitas
rodando desconcertadas,
burlando la astucia pronta
de los jugadores pálidos
a quien impone su torva
mirada, el mozo impertérrito
oro sobre oro amontona.⁴¹⁶

De nuevo recurrimos al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla para ejemplificar la relación directa entre el donjuán (seductor, adinerado y pependenciero) con la que parece obligada cualidad suya como jugador, práctica que le permite a su vez emplearse en los otros tres caracteres señalados: en pependencias, provocadas por las riñas típicas de los

⁴¹⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 336.

⁴¹⁵ *Loc. cit.*

⁴¹⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 580.

jugadores; en la exhibición de sus riquezas a la hora de apostar –como Montoya– o bien representando el medio de adquirir la abundancia de capital sin el que no podría vivir cualquiera de estos personajes; y sobre todo en su aspecto de burlador, ya que las apuestas de un donjuán puede con frecuencia derivarse hacia el intento de seducción de mujeres aparentemente imposibles, ya una monja a punto de profesar, ya una novia en vísperas de su boda.

En el cartel mencionado por Tenorio en la parte I, acto I, escena XII, que ideara durante su estancia en Nápoles, se encuentra precisamente la ostentación que de esos aspectos el propio caballero hace gala, como parte de la catalogación hecha por sí mismo declarándose el mayor de todos los disolutos, sin rival, haciendo hincapié esencialmente en su carácter pendenciero, burlador y jugador, como si en ellos residiera la principal valía de un *calavera*:

Búsquenle los reñidores;
cérquenle los jugadores;
quien se precie, que le ataje,
y a ver si hay quien le aventaje
en juego, en lid o en amores.⁴¹⁷

En esta misma obra de *Don Juan Tenorio* (1844), don Luis echa en falta entre la lista de mujeres burladas una novicia que esté para profesar, detalle que se recoge también de manera muy parecida en dos obras anteriores, *Don Juan de Marana* (1836) de Alejandro Dumas, y *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) de Mérimée. La pedantería y prepotencia de don Juan, hará que, debido a esa falta señalada por su rival, apueste, precisamente, que en tan sólo seis días se añadirá en su lista de mujeres burladas una novicia y, además, una dama que se encuentre a poco tiempo para casarse, que será doña Ana, amante *oficial* de don Luis.

Obviamente, estas mujeres que se hallan en una situación tan especial, son jugadas por Tenorio como consecuencia de su aparente dificultad, pues se trata de una enclaustrada y una muchacha en vísperas de su boda, aspecto que atrae con especial fuerza al donjuán porque entiende la grandeza que aquellas mujeres darán a su fama. Cuanto más dificultosa e infranqueable resulte una conquista mayor es el aliciente para el galán, y mayor también será el interés que pondrá en conseguirla. Ello nos lleva a relacionar la actitud del donjuán con el comportamiento de otro seductor ya mencionado

⁴¹⁷ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, pp. 1.274-1.275.

anteriormente, el joven Loaysa de la novela ejemplar de Cervantes *El celoso extremeño* (1613). En torno a él dirá el narrador:

Uno destos galanes, pues, que entre ellos es llamado *virote* (mozo soltero, que a los recién casados llaman *mantones*), asestó a mirar la casa del recatado Carrizales; y, viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro; y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia que de todo en todo vino a saber lo que deseaba. Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada.⁴¹⁸

Gonzalo R. Lafora en su ensayo *La psicología de Don Juan* (1927), escribe el siguiente comentario en torno a este mismo asunto:

Necesario es recordar que hay otro tipo de hipereróticos, el cual, como Don Juan, para conseguir un estímulo sexual, necesita encontrar dificultades y obstáculos casi insuperables, obteniendo al vencerlos la tensión erótica deseada. Es éste el aliciente imprescindible para el amor carnal de estos individuos [...]⁴¹⁹

No exactamente igual se relata el asunto de la novicia en la leyenda *El capitán Montoya*, pero lo cierto es que la relación del capitán con doña Inés es de nuevo producto de una apuesta. Al final del noveno apartado del poema el arrepentido caballero dirigirá unas palabras a don Fadrique. Con ellas le indicará cómo va a distribuir sus riquezas, señalando que una parte de su dinero iría a parar a don Luis de Alvarado, constatando seguidamente que la conquista de la monja fue ocasionada precisamente por el juego:

y otra a don Luis de Alvarado,
que gana la apuesta infame
que hice de robar a Dios
la mejor prenda al casarme.⁴²⁰

⁴¹⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, tomo II, 1991, p. 107.

⁴¹⁹ Gonzalo R. Lafora, *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975, p. 30.

⁴²⁰ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 350.

Observamos, por tanto, la cosificación de la mujer. Uno de los envites estrella de las apuestas, como ya hemos visto, viene a ser la conquista en tiempo límite de novicias, y de doncellas que a poco serían esposas. Las mujeres están enmarcadas dentro del sistema de valores masculino, en el cual no son más que un fin, un premio o una ganancia, y como tal los hombres luchan por su posesión. Estos ejemplos no hacen más que mostrar la dependencia de la mujer respecto al varón (marido, padre, hermano, novio) que luchan por su propiedad, de la misma manera que con el dinero o la hacienda.

Y todavía se ve con mayor claridad cuando aquello que se apuesta no es conseguir conquistar una dama en un tiempo límite, sino el hecho de ponerla como pago cuando ya no queda nada que ofrecer. Y de ello existen muchos ejemplos: la parte tercera de *El estudiante de Salamanca* (1836), *Las Ánimas del Purgatorio*⁴²¹ (1834), *Don Juan de Marana*⁴²² (1836), aquí el sevillano gana en el juego de los dados a la prometida del propio Sandoval, así como las obras de Zorrilla *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*⁴²³ (1838) en que dos galanes se juegan a los dados a Catalina, *Ganar perdiendo*⁴²⁴ (1839) donde don Pedro utiliza a su hermana como pago, y, por supuesto, *Margarita la tornera*. En el *Apéndice* de esta leyenda don Juan de Alarcón y don Lope se juegan al azar a la bailarina Sirena. El lenguaje utilizado por el galán no deja lugar a dudas de la consideración por su parte de la joven como un objeto más por el que competir:

¿Quién, pues, se va, y quién se queda?
Si es que compráis, declaremos
nuestra posesión en venta;
si lo debéis a la suerte,
la suerte entre ambos resuelva,
y o al que le toque la pierde,
o quien dé más se la lleva,
o de quererla los dos,
espada en mano, y afuera.⁴²⁵

⁴²¹ Prosper Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 68-69.

⁴²² Alejandro Dumas, *Don Juan de Marana o la caída de un ángel*, Imprenta de Yenes, Madrid, 1839, p. 40.

⁴²³ *Para verdades el tiempo y para justicias Dios*, en *OC*, I, p. 87.

⁴²⁴ *Ganar perdiendo*, en *OC*, II, p. 776.

⁴²⁵ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 604.

Pendenciero

La figura del donjuán responde al estereotipo del noble valiente, ofensivo y muy excelente en el manejo de la espada. El carácter de provocador y bravucón está tan unido a este personaje como pudiera estarlo el de seductor/burlador, prueba de ello es la tan aludida apuesta con don Luis Mejía en el primer acto de *Don Juan Tenorio*, que constaba –además de la lista de mujeres burladas– de otra integrada con los nombres de los vencidos en desafío.

Las pendencias de don Juan de Alarcón hacen de este joven el caballero más temido y conocido de toda Palencia. El buen manejo que tiene de la espada la hace adquirir pronta fama entre el pueblo:

Pero en cambio era el mejor
que había en toda Palencia
para armar una pendencia
o enmarañar un amor.
Arrinconaba a un maestro
tirando la espada negra,
y dicen que fue a Consuegra
a desafiar un *diestro*,
y sacándole a reñir
matóle y tomó su dama,
con lo cual creció su fama
lo imposible de decir.⁴²⁶

De igual manera se le considera en Valladolid. Durante su breve paso por la Universidad logró forjarse una reputación acorde a sus bravuconadas:

Él fue haciendo mil papeles
en rondas y francachelas,
el alma de las vihuelas
y el terror de la bedeles.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 553.

Y causador de las bullas
y arrestos estudiantiles,
azotó a los alguaciles
y acuchilló las patrullas.⁴²⁷

El caso del capitán Montoya no es menor. Su extraordinaria habilidad con la espada le hace ser temido en todo Toledo, y sus pendencias se cuentan en la ciudad como grandes hazañas:

Nadie se atreve a afrontallo,
ni hay quien resista su lanza;
nadie su poder alcanza,
sea a pie, sea a caballo.
En liza donde él se mete
por empeño o por favor,
nunca falta justador
para el último jinete.
En fiesta o lance que él entra
toda opulencia es escasa;
nadie en lo galán le pasa
ni más bizarro se encuentra.⁴²⁸

Es el afán de notoriedad lo que les lleva a ser pendencieros y seductores. Buscan la fama, y para ello se emplean en estos dos aspectos, mujeres y duelos, los cuales resultan ser los dos soportes fundamentales en que, para ellos, se sustenta la gloria. En el caso de Montoya, por ejemplo, su popularidad se extiende a todo el reino:

Resuena desde Toledo
su nombre por toda España;
los nobles le tienen saña,
los bravos le tienen miedo.
Los golillas le desdoran,
los clérigos le aborrecen,
los soldados le apetecen,
y los villanos le adoran.
Mas a él le importa un ardite

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 554.

⁴²⁸ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 335.

de tan varia voluntad,
y toma por la ciudad
donde le encuentra desquite.⁴²⁹

Respecto a don Juan de Alarcón, su vuelta a Palencia tras su sonada estancia en Valladolid es prueba fehaciente de su notoriedad, y de los esfuerzos que el galán acomete para fraguar ésta:

Salió, sí, de la ciudad,
pero a caballo y de día
con tal pompa y osadía
que fue escándalo en verdad.
Volvióse a Palencia pues,
y en su caballo mejor
entró cual conquistador
la misma tarde a las tres.⁴³⁰

El donjuán busca el escándalo. Es rasgo propio del personaje la pompa y ostentación de sus aventuras, todo para engrandecer su popularidad. Comenta el doctor Marañón en su obra *Don Juan* (1940) que este caballero «cuenta en la plaza pública sus conquistas», y que «goza de la fruición de colgar al exterior sus triunfos»⁴³¹. El joven don Juan de *Margarita la tornera* es muestra representativa de este comportamiento, y tras la primera cita con la tornera al final del apartado segundo muestra claramente sus intenciones, al referirnos explícitamente que sólo piensa en la fama que esta monja le va a otorgar:

Pues, señor, bien; muchas hice,
mas ¡vive Dios que esta última
será tal que me acredite!⁴³²

Para engrandecer su gloria el donjuán acude a un ambiente propicio como el de las tabernas, fiestas, o casas de juego, donde la compañía del

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 335.

⁴³⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, pp. 554-555.

⁴³¹ Gregorio Marañón, *Don Juan*, Austral, Madrid, 1940, p. 80.

⁴³² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 564.

alcohol y el intercambio de dinero es adecuado para generar reyertas y desafíos. Bebedores son, obviamente, estos personajes, y sin embargo, será don Gonzalo y no don Juan quien acaba afectado por los efectos del alcohol en la cita que mantuvieron con Sirena, apartado VII. De Montoya también dirá el narrador que es:

Tan rico y gran bebedor
no hay medida a sus deseos,
y pasa entre devaneos
una existencia de amor.⁴³³

Este tipo de ambiente al que los donjuanes bajan de sus palacios o caserones en busca de riñas y pendencias recuerdan otro tipo de personajes de la época también reñidores y promiscuos, los jaques, si bien son de posición social mucho más baja, y las mujeres que frecuentan son coimas. El donjuán y el jaque, comparten igual condición de pendencieros. El jaque es el resultado de la misma miseria del país, es un delincuente, ocioso, sin dinero, cuyos valores eran la prostitución, el juego y el cuchillo, y que pasan su vida en tabernas y mancebías. El donjuán comparte aficiones, el juego y la espada son parte importante de su leyenda, pero no está obligado a sobrevivir en ese ambiente, ingresa en él por gusto sin sufrir la presión de un mundo cerrado y sin salida. Existe una gran plataforma entre los mundos en que ambos tipos se mueven; lo que para un donjuán supone un escalón que puede bajar y subir cuando le plazca por el simple hecho de divertirse, se vuelve una muralla infranqueable para el jaque o el pícaro⁴³⁴ que se plantee superarla⁴³⁵.

La actuación desmesurada de este libertino, que con temeraria valentía no duda en enfrentarse con cuantos rivales se le cruzan en el camino y batirse en duelo con cuantos diestros burlados soliciten su

⁴³³ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 336.

⁴³⁴ Dentro de los rufianes había una jerarquía bien establecida. El pícaro era el escalón previo en la gradación, siendo el jaque ya un verdadero integrante de la orden de los rufianes, para lo cual había que haber estado antes condenado a galeras y haber sido azotado públicamente. Véase, José Deleito y Piñuela, *Tercera parte: La vida picaresca, La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 105-206.

El pícaro no es un jaque (o rufián), estos últimos eran también ladrones, pero sobre todo pendencieros, borrachos y asesinos, que normalmente tenían a su servicio a una prostituta; los pícaros eran ladrones que robaban para comer y no eran valentones con daga de ganchos.

⁴³⁵ Hay ejemplos en la literatura española de nobles que deciden vivir como pobres, y que inclinados, por ejemplo, a la vida picaresca, se abandonan a esta suerte, como ocurre en la novela de Cervantes *La ilustre fregona* (1613). También hay ejemplos de lo contrario, gente de pueblo que pretenden hacerse pasar por caballeros aristócratas, actitud claramente hilarante para autores que, como Quevedo, humillan esta actitud en su obra *El buscón* (1626).

participación, sin pensar nunca en posibles daños corporales o castigos divinos, provoca en Zorrilla cierta admiración que traslada a sus obras, cargadas de combates y escaramuzas. Este tipo del joven pendenciero y muy descarado, tremendamente orgulloso y prepotente, y que, como sabemos, suele ser además seductor, jugador y rico, tomando entonces las características del donjuán, ganador en reyertas claramente desniveladas respecto al número de rivales en contra, de este modelo –añado– serían muestra fiel los dos jóvenes caballeros de las leyendas señaladas. El caballero valiente y temerario siempre ha sido del gusto popular, desde los orígenes de las literaturas orales nacionales con los respectivos cantares de gesta hasta las películas cinematográficas donde el espectador medio queda fascinado de las hazañas de sus héroes, se ha ido recreando este tipo de valientes. Y de la misma receta, siempre presente en el gusto del receptor, hizo Zorrilla uso en estas dos leyendas.

Montoya, sin ir más lejos, en el segundo apartado del poema arremete contra seis ladrones que acechaban a una doncella y un viejo, consiguiendo en recompensa la mano de la joven; misma estructura que podría encontrarse en una novela de caballerías. Don Juan de Alarcón, igualmente, lucha contra toda una patrulla real durante su estancia en la corte, logrando al final escapar, y no sin haber matado antes a don Lope y a varios alguaciles.

En estas dos leyendas advertimos que el personaje pendenciero y rebelde vuelve a encandilar al pueblo, y que esta fascinación que produce es proyectada sobre las gentes de la propia historia. Aquellos que vivieron sus hazañas construyen leyendas tras su desaparición. El pueblo inventa cosas asombrosas en referencia a ellos y es posible que la historia que el narrador nos pone en verso sea pura ficción y consecuencia propia de su fantasía. Dentro de la misma historia las figuras de Montoya y don Juan de Alarcón se convierten en leyendas, y el pueblo inventa cosas asombrosas en referencia a ellos, crea en torno suyo toda una mitología.

De Montoya, por ejemplo, su reputación pecadora le ocasiona historias fantásticas relacionadas con el diablo:

Quién dijo que anocheciendo
le vio desde un corredor
allá en los aires cerniendo
un cuerpo alado y horrendo
cual fue bello el anterior.
Quién dijo que un día oraba
ante un devoto retablo,
y vio al capitán que daba
ayuda y defensa brava

contra San Miguel, al diablo.⁴³⁶

De don Juan de Alarcón en primer lugar advertimos que arrastra consigo un cronista que detalla sus aventuras, y en segundo lugar sabremos que la continuación de su historia se debe a las palabras de un clérigo.

Así pues, ambos personajes son producto de la leyenda popular. Un ejemplo claro de la inclinación que siente el pueblo hasta este tipo de personajes pendencieros es la figura del Cid. Si en el *Poema de Mio Cid* se destaca el personaje como un caballero correcto y buen siervo de su rey, encontramos que los romances salvados por el pueblo tras siglos de tradición oral rescatan un Cid muy diferente al del poema del siglo XII, derivados principalmente del *Cantar de las mocedades del Cid* del siglo XIV⁴³⁷.

Este joven guerrero que se incorpora al romancero ha cambiado totalmente su psicología. Ahora probablemente sea más del gusto popular, que lo ha modelado a su manera, protagonizando episodios en que se muestra arrogante, orgulloso y poco respetuoso con el rey o con su padre, bastante más cercano ahora a Montoya y don Juan de Alarcón. Apenas se recuerdan otros romances que recuerden a otro Cid distinto que el que se amenaza a su padre, o distinto de aquel que es capaz de obligar a todo un rey de Castilla en presencia de su pueblo a jurar sobre las Santas Escrituras. Ejemplos de ello son: el *Romance de cómo Diego Laínez, padre del Cid, probó de los cuatro hijos que tenía, el más valiente*, el *Romance de cómo el Cid fue al palacio del rey*, el *Romance de la reprehensión que hizo el Cid al rey don Alfonso*, o el *Romance de la jura en Santa Gadea*.

Ocioso

Las constantes guerras en Europa (Países Bajos, Francia, y dentro de la zona peninsular Cataluña y Portugal), ocasionan además de la pérdida de territorios, una crisis económica sin precedentes. El *imperio* español en el siglo XVII se encuentra en franca decadencia. La pobreza y el hambre se convierten en problemas básicos del país. Las diferencias sociales se acrecientan todavía más, y con ello la inmovilidad e imposibilidad de medro. En las grandes ciudades se concentra gran cantidad de habitantes

⁴³⁶ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 350.

⁴³⁷ José María Díez Borque, *Historia de la literatura española*, tomo I, Guadiana, Madrid, 1974, pp. 215-218.

procedentes del campo, que vagan y mendigan sin nada que poder echarse a la boca; a ellos se unen la figura de los excombatientes, antiguos soldados totalmente desubicados en la sociedad que malviven también sin ocupación alguna. Todo ello genera en el pueblo una inactividad que suele confluir en ociosidad, caldo de cultivo de rufianes y ladrones.⁴³⁸

Pero la ociosidad no será exclusiva de las clases bajas, donde los jaques y pícaros son personajes que la literatura española ha tratado con frecuencia y que podemos leer en géneros como las jácaras y la novela picaresca respectivamente; se trata la suya de una ociosidad justificada, irremediable, relegados a ella obligatoriamente por la sociedad. Sino que como es tradición en las clases acomodadas, la ociosidad también es un mal muy típico entre sus miembros, que aunque procedente de motivos muy distintos es obvio que coincide en la falta de ocupación. Los donjuanes, sin ir más lejos, son aristócratas, personas con dinero, sin preocupaciones y con mucho tiempo libre que malgastan en las tabernas o en las casas de juego, y que para pasar el rato se dedican a conquistar mujeres, deshonorando maridos y mostrando sus habilidades con la espada en los duelos de honor. Montoya es un capitán sin guerra en que combatir. Se trata de un personaje totalmente desocupado, con dinero suficiente como para no preocuparse de su obtención. Aburrido, no tiene otra cosa que hacer que pensar en divertirse, por ello gasta su tiempo y dinero en el juego –por el que como vimos, no presenta ninguna emoción– bebe en las tabernas y, sobre todo, practica su afición principal, que es la conquista de mujeres, con cuyo ejercicio aumenta su fama, permitiéndole además ejercitar su espada con los maridos deshonorados. Las damas más complicadas de alcanzar le producen un esparcimiento mayor, manteniéndose entretenido durante ese corto periodo de tiempo en que consigue burlarlas. La ociosidad y falta de motivación en este personaje es muy clara, y lo advertimos en estos versos anteriormente citados (lo fueron para ejemplificar el juego y la bebida en el capitán):

Tan rico y gran bebedor
no hay medida a sus deseos ,
y pasa entre devaneos

⁴³⁸ Véase para un enfoque general del asunto José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 79-98; o Ludwig Pfandl, *Introducción al Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 1994, pp. 112-125:

Estos mercenarios tornaban a la patria, heridos o mutilados, con el prestigio de antiguos veteranos, cubiertos con el polvo de las batallas y ajenos a todo método o actividad regularizada; pero tornaban altivos y orgullosos de sus hechos y hazañas, locuaces, fanfarrones y camorristas, y terminaban aumentando las cuadrillas de pícaros y gorriones o la legión de mendigos, que exponía ante el público sus heridas y cicatrices, implorando lastimeramente una limosna. (p. 113)

una existencia de amor.
Y para ahogar su indolencia
y ocultar que se fastidia,
juega sin afán ni envidia
pedazos de su opulencia.⁴³⁹

Asoma en don Juan de Alarcón el mismo mal, y todavía más acuciante es en este personaje que en el capitán por causa de su juventud. Estudiante sin vocación alguna, se dedica en la Universidad a las pendencias y escándalos con que agrandar su popularidad, por ello se bate en duelo con un diestro, se enfrenta a los profesores, y seduce a numerosas mujeres. El deseo que siente de seducir a una monja es resultado de su inactividad, quiere entretenerse en algo, y ello se le presenta como un objetivo complicado e interesante. No sedujo a Margarita tanto por ser hermosa como por el hecho de que era monja, como también hicieron Montoya y don Juan Tenorio; más aún estos dos, ya que dependían directamente de una apuesta. Lo que pretendía don Juan era, únicamente, tener una aventura distinta a las anteriores, sumándole la complejidad que se le presume a una historia con una enclaustrada:

Él pide agua de aljibe,
y escapularios y tortas
para echar una puntada
sobre si hay muchas o pocas
Madres, ancianas o jóvenes,
y por más que a la rectora
alaba, y a las novicias,
y a la que el órgano toca,
y a las que cantan en coro,
y a la salmista que entona,
y hasta a la vieja beata
que afuera pide limosna,
es inútil su destreza,
nada adelanta ni logra.⁴⁴⁰

La ociosidad es la madre de todos los vicios, y los ricos han ostentado en nuestra cultura con frecuencia este papel. Autores ha habido que como Zorrilla han evocado en sus escritos sus vidas, y que como

⁴³⁹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 336.

⁴⁴⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 556.

Antonio Machado han reproducido críticamente su paso inútil por la historia española. En el poema de *Campos de Castilla* (1912) titulado *El pasado efímero* retrata Machado al señorito de la Restauración, cuya labor en la sociedad española de aquel tiempo es nula, totalmente inútil. De este personaje curiosamente se afirma:

Sólo se anima ante el azar prohibido,
sobre el verde tapete reclinado,
o al evocar la tarde de un torero,
la suerte de un tahúr, o si alguien cuenta
la hazaña de un gallardo bandolero,
o la proeza de un matón, sangrienta.⁴⁴¹

Y acaba otorgándole el más absoluto rechazo. Este tipo burgués de casino, inoperante, no puede ser ejemplo de futuro. En realidad no ha sido nada, nada ha aportado, y de él nada ha surgido; recordemos a tal efecto que, por ejemplo, los donjuanes ni siquiera tenían hijos:

Este hombre no es de ayer ni es de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana
de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana.⁴⁴²

Esa ociosidad aludida tanto en las clases más desfavorecidas como en las posiciones más ventajosas de la sociedad, aparece expresamente unida en un personaje, Juanito Ventolera. Valle Inclán, en uno de sus esperpentos titulado *Las galas del difunto* (1926) –incluido dentro del volumen *Martes de Carnaval* (1930)– recrea el regreso a España de un combatiente que vuelve de la guerra de Cuba de 1898. El personaje de Juanito Ventolera es un pobre repatriado, totalmente desubicado en la sociedad a la que regresa como un perdedor, y holgazanea por las calles sin tener nada en qué ocuparse. Situación que nos recuerda a la de aquellos mendigos que poblaban las ciudades españolas en los siglos XVI y XVII, como ya hemos aludido previamente. Valle Inclán, precisamente, supo ver la ociosidad de este soldado, y por ello la emparejó con aquella otra de los

⁴⁴¹ Antonio Machado, *Obras completas*, RBA Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, pp. 559-560.

⁴⁴² *Loc. cit.*

caballeros acomodados, típica de los personajes donjuanescos, como acabamos de analizar. Razón por la cual Juanito Ventolera es un don Juan Tenorio ridiculizado, y todo este esperpento no es otra cosa que una parodia hecha por Valle Inclán de la inmortal obra de Zorrilla de 1844. La burla que hace del muerto será mayor incluso que la del propio Tenorio: tras profanar la tumba del difunto para vestirse con sus galas rematará la hazaña presentándose ante la viuda reclamando el bombín y el bastón que le faltan para completar su atuendo.

Así pues, tenemos unidos en un mismo personaje los dos polos señalados de la ociosidad, el excombatiente y el donjuán, ya que el repatriado, que lo es Juanito Ventolera, realiza conscientemente una sátira del Tenorio.

3.3.2.2. *La monja seducida*

Este personaje, común en *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*, no posee la misma importancia dentro de la globalidad de la obra de Zorrilla que la ya observada en relación al donjuán. Es más, su presencia en los textos se justifica frecuentemente por el simple hecho de que el galán la pretenda.

La monja seducida está estrechamente ligada al anterior personaje, forma parte del entorno que le circunda y precisamente será el comportamiento que mantiene con ella y con el resto de mujeres burladas el aspecto que forjará su leyenda. El carácter de ella, inocente e ingenuo, sirve para describir por contraste la tendencia malvada del conquistador. La monja o novicia aparecerá como una de las víctimas del seductor y su figura, dependiente del galán, acaba convirtiéndose en el objetivo principal de sus conquistas.

La trayectoria de la religiosa seducida que abandona el convento o tiene intención de hacerlo, aparece en la obra de Zorrilla en repetidas ocasiones. Mientras que la presencia de la monja es relegada a un segundo plano en la leyenda de *El capitán Montoya* –siendo el personaje del seductor, claro protagonista de la misma– en el poema de *Margarita la tornera* ambos comparten protagonismo en la primera parte, desapareciendo la monja por completo en el *Apéndice*. Aun así, la presencia del galán durante el desarrollo del milagro –es decir, primera parte de la leyenda– es elevada si la comparamos con las distintas versiones que del milagro se encuentran, dándole al caballero una importancia que en el resto de escritos de la tradición no se recoge.

Sí que goza la monja de trascendencia absoluta y exclusivo protagonismo en la leyenda *El desafío del diablo* (1845). La figura de Beatriz supone un inevitable referente para analizar este personaje, y constituye una relación muy precisa y cercana a Margarita e Inés. Sin embargo, el personaje femenino de esta leyenda no se circunscribe a las aventuras de un galán, su vida y pasiones estructuran el poema, y el caballero en este caso es personaje claramente secundario. Supondría una tercera monja que compartiría las mismas características que las mencionadas, joven, obligada de niña a internarse en un convento, sin vocación alguna, y que se enamora de un caballero –no se trataría en este caso de un donjuán vividor, sino de un joven totalmente enamorado– con el que planea una fuga, incluso aparece en el poema la figura de un hermano cruel que la utiliza. Muy joven e inocente es también doña Inés, la novicia⁴⁴³ (cercana a profesar) de *Don Juan Tenorio* (1844). En esta obra la monja vuelve a tener un papel mucho menor que el del caballero, único protagonista de la misma. Estas cuatro religiosas desempeñan en sus respectivas obras un mismo personaje, cuyo cometido es principalmente poner de manifiesto el error de las familias por enclaustrar a niñas tan jóvenes en los conventos, en menor medida se recoge la crítica en el drama que en las tres leyendas. Como veremos más detenidamente a lo largo de este mismo punto, las leyes naturales lograrán imponerse a las barreras y valores humanos, más aún si son forzados, y las hermosas jóvenes terminarán siguiendo sus inclinaciones, eludiendo las obligaciones religiosas.

Nobleza y honra.

Tanto Margarita como Inés provienen de una familia noble. En el caso de la leyenda *Margarita la tornera* se refiere este aspecto de manera explícita por parte del trovador al inicio del apartado tercero:

Hija de padres, si nobles
desconocidos y avaros,⁴⁴⁴

⁴⁴³ Aunque novicia en este caso, hemos preferido generalizar, utilizando el término «monja» para referirnos a este personaje.

⁴⁴⁴ *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 564. El poco tiempo que pasó viviendo con sus padres inspira al trovador a llamarlos, por eso, *desconocidos*.

La monja, además, recuerda las fiestas y celebraciones lujosas que se hacían en su casa cuando ella era pequeña, y aquellos otros festines a los que acudía su madre vistiendo adornos, que imaginamos como ricas prendas y alhajas. Características que nos indican que la familia de Margarita era de nivel económicamente elevado:

Cuando su madre a deshora
de sus festines volvía,
y entre sueños la veía
sus adornos deponer;
cuando acaso desvelada
al son de los instrumentos,
sentía los aposentos
vecinos estremecer.⁴⁴⁵

También informa el narrador de la nobleza de doña Inés en *El capitán Montoya*:

Niña alegre y bulliciosa
de noble estirpe nacida,
pensó, libre mariposa,
en volar de rosa en rosa
por el jardín de la vida.⁴⁴⁶

Ambas coinciden, a su vez, en que fueron encerradas sin vocación y desde muy niñas en los conventos, totalmente obligadas por sus respectivas familias. En el caso de doña Inés de *El capitán Montoya* la información que se nos revela sobre su vida es muy escasa, apenas sabremos nada de su familia, edad, o razones del enclaustramiento. Todos los datos referidos sobre ella son incompletos, sabremos que fue introducida de niña en un convento y que su ascendencia es noble, pero no conoceremos exactamente la edad con que fue internada, tampoco los años que ha permanecido encerrada, ni cuáles fueron las causas por las cuales la familia decidió ingresarla. En todo caso la falta de vocación monjil y el enclaustramiento obligado resulta obvio tras leer la siguiente estrofa:

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 565.

⁴⁴⁶ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 340.

Cerraron en un convento
a doña Inés de Alvarado,
y obraron con poco tiento,
porque jamás fue su intento
tomar tan bendito estado.⁴⁴⁷

Versos que parecen predecir un comportamiento rebelde de la muchacha y, lo que es más interesante, justificar las acciones que se le presagian.

En *Margarita la tornera* se presenta con claridad el momento en que una niña, conducida por sus padres, accede a su internamiento en un convento, sin ser consciente de lo que aquello significaba. La crítica por parte del autor queda perfectamente enmarcada en aquellas familias que condenan a sus hijas a una vida de rezos y sacrificios sin darle la más mínima oportunidad de comparar y conocer otro tipo de vida:

«Aquí está Dios», la dijeron,
y ella dijo: «Yo le adoro».
«Aquí está el torno y el coro».
Y pensó: «¡No hay más allá!»
Y sin otras ilusiones
que sus sueños infantiles,
pasaron sus seis abriles
sin conocerlo quizá.⁴⁴⁸

Por supuesto que esa niña acabará creciendo, y se le abrirán los ojos. Tan cierto como que, aunque encerrada en el convento conocerá y deseará otro tipo de vida que la que está viviendo por obligación. De ello se encargará la Naturaleza, y sobre todo don Juan de Alarcón, portavoz de la doctrina y fuerza natural, simbolizando el deseo, la juventud, y la libertad; y, por supuesto, la tentación. Esta última estrofa que hemos reproducido será tomada de manera prácticamente idéntica por el propio autor para describir la vida encerrada de doña Inés, puestos en boca de su dueña Brígida, en el drama *Don Juan Tenorio* (parte I, acto II, escena IX).

Como consecuencia de ello se advierte que no es buena elección recluir obligatoriamente a muchachas en conventos. Sirva de ejemplo las leyendas de Zorrilla, y la siguiente instrucción canónica:

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.340.

⁴⁴⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 566.

La primera diligencia que han de hacer las Religiosas cuando alguna viniere a pedir el Hábito Santo, es atender al principio de su vocación, y examinar bien si viene de afecto propio, o si viene violentada de sus parientes, porque en esto suele haber mucho peligro.⁴⁴⁹

La razón por la cual la familia de Margarita decide internarla en un convento no se menciona, como tampoco se cita en la leyenda de *El capitán Montoya*. No obstante hay un momento de la misma en que don Gonzalo, amigo de don Juan y *hermano* de Margarita –parentesco que conoceremos debido a unas palabras emitidas por el de Alarcón– aporta cierta información que nos puede servir para entender el motivo del encierro en aquella época de hijas en los conventos.

Parece ser que los padres de don Gonzalo (en el caso de que no se trate del mismo caballero el que tome la decisión de encerrarla, como señalaremos más adelante) enclaustran a su hija para que así el hijo varón herede todo el dinero familiar y pueda disponer, debido a toda la riqueza acumulada en su persona, de un matrimonio ventajoso. Este es el sentido real de las palabras siguientes del caballero:

-¿Conque es monja? ¡Vaya un lance!
Tengo yo una hermana lega
en un convento metida
para birlarla una herencia.⁴⁵⁰

La causa principal del claustro forzado era precisamente este asunto. Con frecuencia se recurría a los matrimonios provechosos para mantener o elevar el estatus de la familia. Muy común era entonces internar a niñas en conventos con la finalidad de que el hermano varón pudiera casar favorablemente. De esta manera el resto de las hijas pasarían a la vida religiosa en conventos que, según escribe José L. Sánchez Lora⁴⁵¹, suponía asegurar una vida honrada y honorable dentro de la vida religiosa, y exigía una dote mucho menor.

Curiosamente, en las tres leyendas de Zorrilla, *Margarita la tornera*, *El capitán Montoya*, y *El desafío del diablo* todas las niñas son enviadas desde muy pequeñas al claustro, y todas tienen hermano varón; en Margarita no

⁴⁴⁹ Fray Antonio Arbiol, *La religiosa instruida*, Madrid, 1717, cap. VII, p. 32.

⁴⁵⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 586.

⁴⁵¹ José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 140.

estamos realmente seguros de que don Gonzalo lo fuera realmente, ya que no descartamos la posibilidad de que aquellas palabras fueran una bravata del de Alarcón. Podremos suponer, por tanto, que la razón del enclaustramiento pudiera haber sido por este motivo señalado.

No hay mención en ninguna de las obras de que se tratara de una hermana –y no de un hermano– el hijo que resultara favorecido con la herencia. Sin embargo debe decirse que el comportamiento familiar hubiese sido igual, y en el caso de tener varias hijas la finalidad hubiera sido la misma: dotar a una de ellas en cuantía que no desdiga del yerno al que aspira, mientras la otra ingresaría en el cenobio:

solución no deseada para que la única hermana destinada al matrimonio pudiera llevar un ajuar fastuoso y una dote crecida.⁴⁵²

En la leyenda de *El desafío del diablo* el narrador informa en la introducción acerca de la razón por la cual Beatriz obligatoriamente tiene que dedicar su vida a Dios. Sin embargo, los motivos expuestos en ella no concuerdan con el argumento mencionado. La madre de Beatriz, antes de que naciera, hizo la promesa de dar su hija al convento como agradecimiento a Dios por haberla sacado con bien de un difícil y doloroso embarazo. No obstante las palabras que el amante de la muchacha dirige al hermano de ésta confirmarán después nuestra tesis:

No es el voto de tu madre
lo que al monasterio lleva
a Beatriz; de don Lucas
no es, no, la invencible y terca
preocupación; tú sólo
viva en el claustro la entierras.
Tú, sólo tú, que en el oro
el móvil de tu existencia
tienes puesto: sí; tú, Carlos,
que apetece sus haciendas,
y para unirlas en ti
las intrigas no escaseas
ni escrupulizas los medios.⁴⁵³

⁴⁵² Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973, pp. 322-323. Cita tomada del libro de Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 142.

Se trata del egoísmo del hermano varón la razón por la cual Beatriz sufre aquella injusticia, situación que nos recuerda de nuevo las palabras citadas de don Gonzalo. Al emplear este último caballero los siguientes versos,

tengo yo una hermana lega
en un convento metida,⁴⁵⁴

puede entenderse que es él y no su familia el que ha enclaustrado a su hermana para quedarse con la herencia. No son más que ejemplos del abuso de los hermanos varones para arrebatarles el dinero que les corresponde, y adquirir para sí todo el legado familiar. Después del marido y el padre, es el hermano quien dispone de la mujer.

En la trilogía de Valle Inclán *Las comedias bárbaras*, el personaje protagonista don Juan Manuel Montenegro también encierra en un convento a su hermana para hacerse con la herencia de la familia.

Ha sido esta política de encierros en conventos, por tanto, un uso muy extendido en la nobleza de todas la épocas. Curiosamente en la trilogía de Valle la decadencia de los Montenegro simboliza el final de la etapa feudal y las grandes familias nobiliarias, para dar paso a la nueva era de la burguesía.

Hasta tal punto era frecuente el hecho de que las hijas de las familias nobles fueran enclaustradas, que en los siglos XVI y XVII la mayoría de las monjas pertenecían a la nobleza. Tanto Margarita como Inés de Alvarado lo eran. Igualmente ocurría con Beatriz de *El desafío del diablo*, y doña Inés de *Don Juan Tenorio*, que era hija, por ejemplo, del comendador de Calatrava.

En el siguiente fragmento escrito por Fray Hernando del Castillo a Felipe II en un memorial de 1574, se dice a propósito del asunto las siguientes palabras:

Las monjas que son una grandísima parte de la nobleza de España, a donde los grandes señores y toda la gente ilustre no puede casar de seis ni de cuatro hijas más que una, por ser las

⁴⁵³ *El desafío del diablo*, en *QC*, I, p. 856.

⁴⁵⁴ *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 586.

dotes excesivas, y por remedio *desto* van las otras hermanas a los monasterios, compelidas por la necesidad.⁴⁵⁵

Es notorio que muchas mujeres en aquella época fueron al claustro de manera obligada. Prueba clara de ello es la mención que Alfonso de Valdés hizo de este personaje. En su obra *Diálogo de Mercurio y Carón* (1529) el autor erasmista introduce el siguiente diálogo, condenando aquella costumbre:

Ánima: Siendo doncella, mis padres y hermanos me metieron monja contra mi voluntad... Bien es verdad que yo dije que era contenta, pero dígelo de vergüenza.

Mercurio: Téngalo por una grandísima abominación, ...homicidas que matan y entierran sus propias hijas, también como a ladrones, que las privan de lo que por derecho habían de heredar de sus bienes.⁴⁵⁶

En el Auto de *Las cortes de la muerte*, del siglo XVI, entre los personajes alegóricos que emplea el poeta Luis Hurtado de Toledo se encuentran la Muerte y la Monja, que en la escena X dialogan, incidiendo de nuevo en el mismo tema que estamos analizando, el abuso al que eran sometidas aquellas jóvenes en la época. Las siguientes palabras son dichas por la Monja:

porque niñas y muchachas
nos metieron, que no vimos
tantos daños, tantas tachas;
mas estábamos borrachas
cuando tal yerro hicimos.
Que nuestros padres, por dar
a los hijos la hacienda,
nos quisieron despojar
y, sobre todo, encerrar
donde Dios tanto se ofenda.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Cita tomada de Marceline Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el siglo de oro*, Hachette, Buenos Aires, 1964. Recogida también en el libro de Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 140.

⁴⁵⁶ Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1971, pp. 82-84.

⁴⁵⁷ Luis Hurtado de Toledo, *Las Cortes de la Muerte*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXXV, pp. 16-18, tomado de José Deleito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963, p. 107.

En estos versos se advierte el trato de favor hacia los hijos varones por parte de los padres, y sobre todo se resalta en el último de los versos la alta probabilidad de que estas mujeres encerradas contra su voluntad terminen pecando y ofendiendo a Dios.

También era uso muy frecuente la crianza y educación en un convento de mujeres de buena familia, sin la necesidad de tomar los hábitos, y viviendo virtuosamente como si se tratase de una religiosa más. Y es que, para toda mujer sin *dueño*, cualquiera que fuera la causa, no existía mejor lugar para encontrarse a salvo de las murmuraciones que el claustro.

Los conventos, obviamente, eran el paradigma de la honestidad, y la mejor manera de salvaguardar el *verdadero poder* que en la época tenían las mujeres, que era el de disponer de la honra del varón. Con una hija enclaustrada se aseguraba cualquier familia la virtud y pureza de la doncella, y se certificaba la honra impoluta del apellido.

Recordemos, al efecto, que los padres internaban a sus hijas con muy pocos años, evitando cualquier contratiempo. Pensaban los padres cortar de raíz cualquier posibilidad de ver mancillada su honra, y por ello enclaustraban a las niñas desde la más temprana edad. Sin ir más lejos, Margarita ingresó en el convento con seis años. Este dato ha sido obtenido debido a que, mientras los dos primeros versos del apartado III –*Tentación*– se nos informa que todavía no había cumplido los diecisiete años, en el apartado IX –*Aventura tradicional*– se establece un diálogo entre Margarita y su doble (la Virgen) donde se desvela que había pasado diez años enclaustrada:

Quedo Margarita atónita
su misma historia escuchando,
y el tiempo a solas contando
que oyó a la monja marcar.
Su mismo nombre tenía,
y su misma edad, y era
como ella un año tornera,
y diez monja... ¿qué pensar?⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 595.

La misma edad que Margarita, dieciséis años, tiene doña Inés de Ulloa en *Don Juan Tenorio*, debido, de nuevo, a que el autor retomó los versos de la leyenda para escribir parte del drama, incluido este parlamento en que se mencionan sus años. No se nos comunica, sin embargo, la edad que tenía cuando ingresó en el convento; tampoco en *El capitán Montoya* respecto a Inés de Alvarado. En *El desafío del diablo* se nos dice que Beatriz ingresa con tan solo ocho años.

La crítica del autor ante esta costumbre, que va en contra del desarrollo libre y natural de los niños, no se hace esperar:

¿No era duelo ver un chico
de seis años enredando
por la calle, y ya arrastrando
un hábito dominico?

¿O asida a los guardapieses
de una fresca montañesa,
hecha una santa Teresa
una chica de once meses?⁴⁵⁹

Precisamente las doncellas de estas obras mencionadas de Zorrilla, ya sean novicias o monjas profesas, no sirven como ejemplo de ese reducto de honestidad que pretendían ser los conventos, y todas ellas mantendrán una aventura con un caballero, manchando la honra de sus apellidos.

Sin embargo, a pesar de que pudieran parecer frecuentes este tipo de sucesos cuando leemos a Zorrilla, es importante comentar que no eran habituales los escándalos en los conventos de los siglos XVI y XVII si aceptamos el estudio de José L. Sánchez Lora. En su libro citado, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca* (1988), arremete contra otros autores, en especial José Deleito y Piñuela, para quien los conventos del siglo XVII fueron poco menos que lupanares.

Sánchez Lora incidirá en que la cifra de escándalos en los conventos del XVII era muy poco relevante si lo comparamos con el número de enclaustradas:

pero creo insostenible afirmar un estado cotidiano de fugas, escalamientos de conventos y furtivas entradas en los claustros. No olvidemos que el número de mujeres

⁴⁵⁹ *El desafío del diablo*, en *OC*, I, pp. 831-832.

enclaustradas, durante el seiscientos, estaría entre las treinta y cinco y las cuarenta mil, cifra capaz de reducir a lo accidental los casos graves de la violación de la norma.⁴⁶⁰

Por el contrario, y como ya hemos advertido, José Deleito y Piñuela sostiene precisamente la opinión contraria en su libro *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe* (1952). Este autor denuncia principalmente la frivolidad y ligereza en los conventos:

Había seguramente monjas con plena fervor y entera conciencia de su misión conventual. [...] Pero, juzgando por todos los testimonios de la época, debemos pensar que estas monjas modelo eran una minoría. Muy numerosas, en cambio, eran las monjas frívolas y mundanas, que vivían en su convento como mujeres del siglo, y que estaban a disgusto en clausura.

[...] No siempre se resignaba a una honestidad rigurosa, pues estaban muchas veces arrepentidas del forzoso monjío, y mataban su tedio o satisfacían sus impulsos juveniles olvidando el recato a que sus tocas las forzaban.⁴⁶¹

Pensamos, sin embargo, que la visión tomada por Zorrilla en sus distintas obras sobre enclaustradas se ajusta más el punto de vista de Sánchez Lora que al de Deleito. Precisamente era una de las características del personaje del donjuán, como hemos apuntado, la aparente imposibilidad de conquista de una mujer; cuanto más dificultosa e infranqueable mayor era el aliciente para el galán. El hecho de que fuera tan común entre la sociedad de la época intimar con una monja, restaría importancia al hecho de que este caballero conquistara a una de ellas, y más aún, resultaría ciertamente extraño, que el donjuán dedicara su mejor conquista, como trofeo mayor en fama, a seducir una monja, que en poco se estimaría si hacemos caso a las palabras de Deleito. Creemos, por consiguiente, mucho más en esa ejemplaridad de los conventos, sobre todo en tiempo de la Contrarreforma, donde todo asunto referente a la Iglesia se consolidó y vigorizó concienzudamente (el concilio de Trento, por ejemplo, decretó maldición eterna para quien violara la clausura).

⁴⁶⁰ José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 155.

⁴⁶¹ José Deleito y Piñuela, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, pp.106-107.

Casos hay en la literatura obviamente de liviandades monjiles, pero también es cierto que no son pocos los testimonios que advierten de las dificultades con que se encontraban los galanes que pretendían acceder a mantener relaciones con una enclaustrada. A don Juan de Alarcón, recordemos, le costó mucho entablar conversación con una religiosa que no fuese la vieja tornera previa a Margarita. Dificultades mayores se observan en *Las Ánimas del Purgatorio*. En ella don Juan de Marana se encuentra con verdaderos obstáculos a la hora de conseguir una cita y hablar con Teresa, con frecuencia ambos asediados por la presencia constante de la tornera. Y finalmente, como ejemplo principal, la ridiculización a que somete Quevedo a los galanes de monjas en su *El buscón* (1626), capítulo IX, verdadera sátira del autor hacia estos enamorados, que llama *pretendientes de Anticristo*:

Estuve gran rato en la iglesia, hasta que empezaron vísperas. Oílas todas, que por esto llaman a los enamorados de monjas “solenes enamorados”, por lo que tienen de vísperas, y tienen también que nunca salen de vísperas del contento, porque no se les llega el día jamás.⁴⁶²

Con frecuencia los ejemplos literarios de relaciones entre caballeros y monjas se limitan a agudezas y conceptos amorosos, sin llegar a más. En puntos posteriores citaremos ejemplos literarios sobre los galanes de monjas.

Inocencia.

El personaje de Margarita en la leyenda de Zorrilla *Margarita la tornera* representa el papel de una niña muy ingenua e inocente, que se deja convencer y engañar por el taimado galán, mucho más experimentado y vivido (a pesar de que también es muy joven).

La vida llevada por ambos, don Juan de Alarcón y la tornera, es tremendamente opuesta. El muchacho vive en una existencia de abusos, vicios y placeres; la monja sin embargo sabemos que desde muy pequeña ha permanecido encerrada en las paredes del convento, dedicada a la

⁴⁶² Francisco de Quevedo, *El buscón*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 268.

oración. Las experiencias que posee ajenas al cenobio se limitan a los recuerdos que tiene de cuando era muy pequeña y veía a su madre regresar de fiestas, o aquellas otras vivencias que recoge de la literatura.

Zorrilla quiere dibujarnos a Margarita como una inocente cordera que va a ser devorada por el lobo feroz; y pretende mostrar que ambos, cordera y lobo, son producto de la sociedad. Lo es la tornera como consecuencia de los manejos familiares, sacrificada para mantener una buena dote que permita a la familia optar por enlaces ventajosos, enclaustrada, sin conciencia de lo que hacía, desde los seis años, algo que le parece totalmente equivocado al autor⁴⁶³. Don Juan es fruto también de una ociosidad peligrosa, sobre todo si se tiene tanto dinero como el que ostentaba su padre, y además existe tanta diferencia entre las clases sociales que permita a un joven caprichoso lograr todo aquello que se le antoje. Ambos, como conclusión, son resultado de cómo el dinero ha percutido en la sociedad. Es el dinero quien ha hecho que Margarita pase sus días en un convento, y ha sido también el dinero lo que ha dado el poder y gran parte de la seducción al joven caballero.

El autor en esta leyenda justificará el comportamiento de la muchacha. Para Zorrilla no es más que el desenlace natural de una visión errónea y artificial de la vida, y disculpará su desliz por ello.

Margarita ha sido engañada por el donjuán (como no podía ser de otra manera). Pero sobre todo ha sido empujada a ello por su familia, que se ha deshecho de la niña de la manera socialmente más aceptable, encerrándola en un convento, donde supuestamente gozará de virtuosidad y honradez para el resto de su vida, en claro prejuicio de su naturaleza. La historia con el galán es, en sí, una mancilla anunciada, como ocurre con el resto de monjas que protagonizan los escritos de Zorrilla y que son encerradas desde niñas en conventos.

Pero en Margarita especialmente se subraya la inocencia, siendo ella una característica fundamental en su retrato. La *cordera* asoma su inexperiencia ya desde el primer encuentro, accidental, con el donjuán, quien obviamente advertirá su candidez e intentará aprovecharse de la monja:

Era tal una monjita,
que al notar la codiciosa
mirada del mozo en ella,
del rubor se puso roja,
bajó los ojos al suelo,

⁴⁶³ Posteriormente, en este mismo punto 3.3.2.2. *La monja seducida*, dedicaremos un apartado exclusivo a la crítica del autor respecto al tema del enclaustramiento obligado.

sobre el pecho vergonzosa [...]
Mas encontrando al alzarse
la mirada abrasadora
del mozo clavada en ella,
levantóse presurosa.
Don Juan, advirtiéndolo astuto
que se iba y que estaba sola,
asíó la ocasión propicia,
y a desvanecerse pronta.⁴⁶⁴

Esta situación será explícitamente señalada por el mismo trovador, y la condición candorosa y pura de Margarita se opondrá al carácter malicioso y experimentado del donjuán en los siguientes versos que, expuestos como algo natural, intuyen un desenlace en pecado:

Que era el mozo muy astuto,
y era muy cándida ella,
y era la monja muy bella,
y el rondador muy audaz.⁴⁶⁵

La ingenuidad de la tornera será subrayada de manera ostensible antes de la fuga del convento. Don Juan de Alarcón se inventa una descabellada historia con el fin de conseguir una cita con la monja, y ese relato tan poco creíble será totalmente aceptado por Margarita. La extremada inocencia de la tornera queda por tanto constituida, y Margarita cree realmente aquello que le cuenta el galán (a pesar del trabajo que le cuesta al lector admitir que aquélla se ha creído por completo sus palabras), ya que de esta manera el autor insiste en la pureza y falta de malicia de la monja, base capital para entender el milagro que Zorrilla nos muestra:

Si conocierais un hombre,
como allá dentro os lo finge
vuestra mente, osado, joven,
cariñoso, irresistible,
y os dijeran que en el mundo
pasan sucesos horribles,
guerras y persecuciones,

⁴⁶⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 557.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 567.

muertes e incendios a miles
cometidos por contrarios
victoriosos e invencibles,
que demuelen las iglesias
y se teme que se avisten
dentro de poco en Palencia
y a todos nos aniquilen;
y ese mancebo os dijera:
ven, es forzoso seguirme,
yo sólo puedo salvarte,
¡yo te amo! ¿Osarías seguirle?⁴⁶⁶

El autor debe subrayar el carácter puro de Margarita, mostrando el engaño del que ha sido víctima (a pesar de que probablemente también habría escapado sólo por amor), y de esta manera obtendrá el merecimiento de ser socorrida por la Virgen. Debido a su simplicidad e inocencia, la monja se ha ganado, para Zorrilla, el mismo cielo.

Por ello el poeta insiste tan a menudo, preferentemente antes de abandonar el convento, en mostrar la bobería e ingenuidad de Margarita, en especial cuando se trata de la historia que le contará don Juan, totalmente absurda. Muy interesante resulta al respecto el siguiente comentario de M. Pelayo:

Peor es la degeneración que se observa en el carácter de la monja. La doña Clara, vehemente, sincera y apasionada de Lope, la Sor Beatriz, místico lirio tronchado en la leyenda de Carlos Nodier, son mujeres de verdad: no así Margarita la Tornera, mema de nacimiento, a pesar de su poético nombre. Zorrilla se evita el trabajo de preparar su caída con el cómodo artificio de hacerla tonta.⁴⁶⁷

Es, por otra parte, una niña cuya imaginación ha sido alimentada por esa literatura amorosa de encuentros entre enamorados, de cuyas escenas habla la propia muchacha en su primera cita con don Juan. Ella vuela con su imaginación hacia los brazos de su pretendiente, como la dama socorrida por el príncipe azul en los libros que ha leído. Margarita ha idealizado el amor, y cae en el mismo error que otras damas de la novela realista europea como Emma Bovary o Ana Ozores, cuya imaginación nutrida de novelas

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 562.

⁴⁶⁷ Marcelino Menéndez Pelayo, *Observaciones preliminares a 'La buena guarda'*, *Obras de Lope de Vega*, tomo V, BAE, Atlas, Madrid, 1972, p. XLIII.

sentimentales las hace, ante la monotonía de su matrimonio fracasado, aventurarse en manos de nuevas pasiones.

Sin embargo, en el caso de Margarita hay un dato de notable interés. Y es que entre los libros que ha leído, y de lo cual se hace mención de manera directa por parte de la muchacha, están los de Quevedo, lo que indica cierto conocimiento, gracias a las sátiras que hace este poeta de los galanes de monjas, de las intenciones del galán:

leí unos libros que escribe
un tal Quevedo, que tienen
a fe mía mucho chiste,
y hay un lance en uno de ellos
tan bonito... y que a decirle
verdad se parece tanto
a esta noche... [...]
En que hay un mozo en la calle
que sois vos, y viene a oírle
una mujer, que soy yo, y...⁴⁶⁸

Si bien, las sátiras en las que trata Quevedo la figura de este incauto galán son numerosas, y en todas ellas se ridiculiza su labor. Principalmente se recrea los malos momentos que estos deben pasar aguardando una sola palabra, billete o saludo para contentarse, sin llegar a más. Escritos de Quevedo relacionado con los galanes de monjas lo tenemos sobre todo en *El buscón* (1626), y *Memorial pidiendo plaza en una academia, con las indulgencias concedidas a los devotos de monjas* (1601-1605). Atribuidas al autor son también *Casa de locos de amor*, la *Premática y aranceles generales*, así como una larga composición poética titulada *Exenciones concedidas a las monjas*.

La historia absurda inventada por el caballero tiene una función muy marcada en la leyenda, subrayar la ausencia de malicia de Margarita. Es fundamental a los ojos del autor que la monja sea engañada, y que, a pesar de estar muy enamorada del caballero, huya con él debido al peligro que supuestamente corría en el convento. Por ello el autor recalca el temor de la muchacha hacia los malvados, momentos antes de que se decidiera a escapar:

⁴⁶⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 560-561.

De aquellos seres fingidos
por don Juan con la presencia
se amedrentaba, en Palencia
creyéndoles ya tal vez;
y se fingía entre sueños
a sus quietos moradores
envueltos en los horrores
en que cree su candidez.⁴⁶⁹

Sin embargo, una vez efectuada la fuga, no se volverá a mencionar nada relativo a los salvajes de los que hablaba don Juan de Alarcón.

Es imprescindible a los ojos del autor, como decimos, mostrar la inocencia y falta de malicia de la monja, porque ello le otorgará poder ser perdonada, en vez de ser reprendida o castigada. Precisamente al final de la leyenda *La azucena silvestre* (1845), se muestra en boca de la misma Virgen, recién hubo resucitado a la joven María, que la inocencia puede ser merecedora de perdón, y que donde no hay malicia puede ser absuelto el pecado:

Donde no hay voluntad tampoco crimen⁴⁷⁰

Pero, precisamente, donde sí hubo intencionalidad y voluntad de pecado fue en *El desafío del diablo*, por eso la monja fue duramente castigada.

La relación que se establece entre las leyendas de *Margarita la tornera* y *El desafío del diablo* son muy importantes. Esta segunda leyenda ha sido ya mencionada con frecuencia a lo largo del presente trabajo, tanto por semejanza como por oposición a la de Margarita.

El valor que tiene la tradición protagonizada por la monja Beatriz en relación al concepto de inocencia que analizamos en este momento, es claramente revelador. Tanto Beatriz como Margarita fueron enclaustradas desde muy temprana edad, obligadas por su familia.

Ninguna de las dos tuvo nunca vocación, pero mayores dificultades pasó por su encierro Beatriz, que llegó a enfermar considerablemente debido al

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 571.

⁴⁷⁰ *La azucena silvestre*, en *OC*, I, p. 827.

enclaustramiento temprano. Hasta el punto que un doctor obligó a su familia a sacarla del convento si querían que viviera:

DOCTOR: Pues remedio tiene aún

PADRE: Decid cuál

DOCTOR: Uno tan solo:

si adoptarlo no se quiere,
esta muchacha se muere.

[...]

Yo tengo un coche a la puerta;

la vestimos al momento

y la saco del convento.⁴⁷¹

En su etapa previa a la profesión, durante el periodo de tiempo en que vivió fuera del convento para curarse de su ahogo, conoció al amor de su vida, un bandido de las tierras cordobesas. La relación que emprendieron entre ambos es muy distinta a la caza de Margarita por don Juan de Alarcón, y los dos se enamoraron realmente. En esta ocasión no se trataba de una aventura más por parte del caballero, y César, que así se llamaba, sentía amor verdadero.

Sin embargo, para que ella profesara y se convirtiera definitivamente en monja, su hermano la mentirá, con el fin –como ya hemos analizado– de quedarse con todo el dinero de la familia, y lo hará diciendo que su amante ha muerto ejecutado por la justicia, enseñándole el impreso de su condena. Como consecuencia de esta información Beatriz decidirá finalmente esposarse con Dios, y dedicar a Él toda su vida. La historia de la que estamos hablando es, por tanto, la de un verdadero amor, injustamente eliminado por el egoísmo de un hermano varón; no es el consiguiente resultado de una apuesta anterior. Desde el punto de vista de la supuesta justicia divina cabría esperar que Dios recompensaría a esta pareja, injustamente separada por la iniquidad humana. La justicia de Dios debería ponerse, obviamente, a favor de esta monja, con mucha más razón que en el caso de las otras religiosas de sus escritos, que hubieron sido recompensadas por errores parecidos pero con una historia de amor menos desdichada. Sin embargo no sucede así. Zorrilla que en tantas leyendas expresa la clemencia incondicional de Dios, no actúa en favor de los amantes, a pesar de que su causa es en principio merecedora de piedad.

Pasado un tiempo, habiendo profesado ya Beatriz, acude el galán al coro en que las monjas rezaban. De nuevo se encuentran los dos amantes, y con

⁴⁷¹ *El desafío del diablo*, en *QC*, I, p. 835.

billetes y citas repetidas convienen, a iniciativa de ella, huir juntos una noche:

BEATRIZ: Pues bien, huyamos de aquí,
César, de este infierno sácame,
donde sabiendo que vives
imposible es sujetarme.
DON CÉSAR: ¡Pero, y los votos!
BEATRIZ: Son nulos,
pues los pronuncié ignorante,
despechada de perderte,
de la voluntad sin parte.⁴⁷²

Como hemos podido advertir, es ella, la esposa de Cristo, totalmente consciente de lo que hace, quien planea la fuga. No ha sido engañada, ni ha sido hábilmente seducida y manejada por un donjuán.

Observamos entonces que la monja Beatriz no es tan inocente como Margarita, y sabe perfectamente lo que tiene entre manos. No duda en engañar a Dios si fuera necesario, y a pesar de que conocemos su vida desgraciada y llena de iniquidades, sin embargo será castigada. Ante los ojos de Dios no gozará de perdón porque ella era muy consciente de lo que hacía, y es quien planea la fuga del convento, por encima de los reparos que presenta el caballero.

Todo ello se resume en la falta de inocencia. En sus palabras y acciones hay voluntad, y, por tanto, crimen y pecado. Y precisamente por eso se quiere resaltar en Margarita todo lo contrario, aunque a los ojos del lector resulte ridículo pensar que la monja, por muy niña e inexperta que resulte, pueda creerse las mentiras del de Alarcón.

Además, como ya advertimos en puntos anteriores, mientras en Margarita se resalta la figura de la Virgen, como madre piadosa que salvaguarda y ampara a sus hijos, en *El desafío del diablo* nos encontramos con la imagen de Dios esposo, que impide su deshonor mediante el castigo. Recaerá la pena sobre su esposa en esta leyenda, que es quien planea la fuga, y sobre el amante seductor en *El capitán Montoya*, precisamente por ser él quien manipula y actúa con malicia.

Ya hemos comentado con frecuencia que el personaje de la religiosa en *El capitán Montoya* está tomado muy de soslayo, aportándose poca información sobre ella, totalmente absorbida por la figura omnipresente del

⁴⁷² *Ibidem*, p. 875-876. La situación de Beatriz nos recuerda a la de Fénix en la comedia *El niño diablo*, ver punto 4.1.4 de la tesis.

caballero. Es por ello que suponemos total pasividad ante la figura todopoderosa del capitán. El papel de Inés en la relación amorosa con Montoya sería entonces muy parecido al de Margarita, probablemente dejándose llevar por la experta mano del seductor, que pretendería ganar la apuesta establecida con Alvarado.

La relación entre ambos no aparece descrita desde sus inicios, e ignoramos si utiliza el galán mentiras para citarse con ella, como hiciera el de Alarcón. Sin embargo podemos aventurar que conociendo al caballero la iniciativa de la fuga sería tomada por él, y que la monja accedería a la petición. Si el castigo o aviso divino recae con toda su intención reprensora sobre el caballero, y no sobre la monja –como sí ocurre en *El desafío del diablo*– podemos interpretarlo como prueba o síntoma bastante clarificador de que fue Montoya, y no Inés, quien elaboró toda la aventura, y que aquélla no era nada más que su marioneta. Apostamos claramente, entonces, en favor de la inocencia de la monja.

Pero si la ingenuidad e inocencia de doña Inés de Alvarado nos resulta difícil de analizar, debido a la ausencia en la leyenda de versos que indiquen explícitamente esta condición, sin embargo sí que podemos afirmar que son muy inocentes las hermanas de su congregación. El narrador no deja lugar a dudas sobre este aspecto en numerosos versos:

Tras recogimiento tanto
su tez la color recobra,
sus ojos brillo y encanto...
¿y pensáis que el fuego santo
tales maravillas obra?

¡Oh! necias, que sin recelos
cubríis el mundo y los ojos
con vuestros benditos velos,
cuando a la luz de los cielos
se ven muy mal sus abrojos.⁴⁷³

Zorrilla vuelve a insistir en la falta de vida y experiencias de estas esposas de Dios, inocentes e ignorantes en los asuntos que a la naturaleza de las pasiones y sentimientos se refiere. Demuestra ello que las religiosas que ingresaban en los cenobios de la época formaban un colectivo de mujeres incautas e inexpertas.

⁴⁷³ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 342.

Muy ingenua es también doña Inés de Ulloa del drama religioso *Don Juan Tenorio* (1844); su relación con Margarita respecto a este aspecto de la inocencia es claramente identificativo, y con fines todavía más importantes. Brígida y don Juan manejan a la cándida muchacha a su antojo. La escena en que Brígida entrega la carta del seductor a la novicia (parte I, acto III, escena III) es un ejemplo de indefensión y debilidad por parte de la niña:

INÉS: Mas, ¿qué cayó?
BRÍGIDA: Un papelito
INÉS: ¡Una carta!
BRÍGIDA: Claro está;
en esa carta os vendrá
ofreciendo el regalito.
INÉS: ¡Qué! ¿Será suyo el papel?
BRÍGIDA: ¡Vaya, que sois inocente!
pues que os feria, es consiguiente
que la carta será de él.⁴⁷⁴

Su salida del convento no es en ningún caso pactada con el caballero. Se trata en esta ocasión de un rapto, si bien previamente la débil e indefensa novicia se desmaya ante la presencia de don Juan.

Desde su aparición en escena, todo nos indica de su evidente candidez: la conversación con Brígida, el sentirse desfallecer cuando lee la carta del galán, el desmayo que le produce su llegada y su estancia en la quinta del seductor, en que Brígida le comenta que el convento había sido pasto de las llamas. Todo es creído por doña Inés, de la misma manera que ocurriera con Margarita.

La mentira de la destrucción del convento por el fuego es, además, común en ambas obras. Pero mientras en Margarita la mentira es causa de su fuga con don Juan, en el Tenorio es explicación del rapto:

Apenas ya respirar
podíamos, y las llamas
prendían ya en nuestras camas:
nos íbamos a asfixiar
cuando don Juan, que os adora
y que rondaba el convento,
al ver crecer con el viento

⁴⁷⁴ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.289.

la llama devastadora,
con inaudito valor,
viendo que ibais a abrasaros,
se metió, para salvaros,
por donde pudo mejor⁴⁷⁵

Doña Inés es un alma pura, buena y virtuosa, y si la tornera de su anterior leyenda se identificaba con estas mismas atribuciones, la monja de *Don Juan Tenorio* la supera.

La inocencia y pureza en el alma de Margarita hizo que la Virgen perdonara sus faltas, la inocencia y pureza de alma en doña Inés llega a ser tan elevada que su finalidad en la obra no es ser perdonada gracias a sus virtudes, sino que debido a ellas será su objetivo dramático salvar a don Juan Tenorio. Así pues su papel es ser agente activo y no pasivo del perdón divino. Es el ángel que mediará en favor del seductor para que Dios perdone el satanismo y la temeridad del caballero.

Así pues la inocencia de doña Inés debe quedar patente en todo momento, ya que ésta debe justificar sus merecimientos angélicos y la conversión de don Juan gracias a su amor. Ella logrará la misericordia de Dios y la salvación de don Juan:

No es, doña Inés, Satanás
quien pone este amor en mí;
es Dios, que quiere por ti
ganarme para *Él* quizás. [...]
Desecha, pues, tu inquietud,
bellísima doña Inés,
porque me siento a tus pies
capaz aún de la virtud.⁴⁷⁶

Crítica.

La crítica que el propio autor dirige en sus obras al encierro temprano y sin vocación de niñas en conventos es abundante y bastante explícita. En este apartado citaremos fragmentos de sus escritos que

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 1.295.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, pp. 1.297-1.298.

exponen precisamente la censura de este comportamiento (de nuevo haciendo mayor insistencia en las dos obras seleccionadas).

En la literatura española del XIX no era extraño encontrar determinados dramas o narraciones que trataban la historia de aquellas jóvenes obligadas por sus familias a tomar el velo. Como escribe Salvador García Castañeda en su edición de las leyendas de Zorrilla:

A principios de siglo tuvieron gran éxito obras de teatro como *Fénelon* de J. M. Chenier, la tragedia *La novicia o la víctima del claustro* y la comedia *Fray Lucas y el monjío deshecho*. Todas denunciaban la presión de la sociedad sobre unas jóvenes sacrificadas a intereses familiares tan sórdidos como el ahorro de una dote o incrementar los bienes del mayorazgo, así como la condenable actitud de confesores y superiores de comunidades religiosas.⁴⁷⁷

El tema se había popularizado entre los autores de inicios del siglo XIX, poco anteriores a Zorrilla. Se trataba, por consiguiente, de un asunto que preocupaba también a la sociedad decimonónica. Aunque la época que con frecuencia retrataba el poeta solía ser anterior a la suya (muy frecuente en sus obras era la ambientación durante los siglos XVI y XVII, como por ejemplo las dos leyendas que estudiamos), advertimos sin embargo que aquella seguía adoleciendo de asuntos y problemas similares a los expuestos en sus historias de los *Siglos de Oro*. Un ejemplo evidente de la actualidad de esos problemas durante la vida del autor, y que afectó notablemente a su concepción literaria, es la nota escrita para su leyenda *El desafío del diablo* (1845), y que precede la edición de sus *Obras completas* (1884). En ella se cuenta una anécdota verídica sobre este mismo asunto, la historia de una niña enclaustrada en un convento desde muy corta edad, vivida de manera cercana por Zorrilla, y cuyo desenlace resulta impresionante:

Durante aquellos diez años vi yo muchos chicos con hábitos y muchas chicas con toca en brazos de sus nodrizas y de la mano de sus niñeras. Micaela (que es la Beatriz de mi leyenda) había andado así cuando niña. Su madre hizo voto de meterla monja, si Dios la sacaba con bien de su difícil alumbramiento: lo cual

⁴⁷⁷ José Zorrilla, *Leyendas*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 65.

venía como anillo al dedo a su hermano. Pero el novio de Micaela, que debió ser un mozo sevillano templado a lo Don Juan, le mató una tarde en cuanto su hermana profesó; y la justicia de entonces, que consideraba el duelo como asesinato, ahorcó a Rafael.⁴⁷⁸

Advertimos entonces que el problema del temprano ingreso de niñas en conventos seguía estando presente en la sociedad en que vivía Zorrilla. De la misma manera entendemos que esa experiencia que tuvo el autor cuando pequeño pudo haber forjado en su imaginación la estructura de varios de sus escritos posteriores. Es sin duda alguna revelador el hecho de que frecuenten sus historias niñas enclaustradas por hermanos egoístas, tal y como lo vivió en su infancia.

Muy interesante resulta para conocer el sentimiento que verdaderamente profesaba Zorrilla, la reflexión que recoge el propio autor en su artículo *Una carta de Zamora* publicado en *Los Lunes de El imparcial* (1880). Tras visitar un convento de monjas canonisas en Toro, Zorrilla comenta que salió de allí con lágrimas en los ojos, y escribirá las siguientes palabras:

Yo no sé si aquellas monjitas hubieran salido con gusto de entre aquellos hierros: yo hubiera querido poderlos romper [...] aquéllas me parecían, entre nosotros unas palomas rodeadas de milanos, unas ovejas cercadas de lobos [...] y salí de allí con las lágrimas en los ojos⁴⁷⁹

Zorrilla entiende que todo aquello es una total equivocación, así lo expone en la carta mencionada, y así lo refleja en las diferentes obras que tratan este mismo asunto. El autor mostrará el sufrimiento de la niña que es enclaustrada y privada de libertad. Expondrá sus padecimientos, sobre todo cuando alcanzan la pubertad y advierten el mundo que le es ajeno, deseando disfrutar de la vida y encontrándose, por el contrario, con los altos muros de un convento. Este aspecto de ahogo, en forma de esclavitud y opresión del deseo de vivir y gozar, será uno de los puntos que con mayor emotividad expresará el poeta. Zorrilla muestra la herida abierta de aquellas muchachas, el sufrimiento que les produce el hecho de estar encerradas. Con el crecimiento surge en ellas la sensualidad, y, sobre todo, la

⁴⁷⁸ Nota a *El desafío del diablo*, en *QC*, I, p. 2.215.

⁴⁷⁹ *Una carta de Zamora*, en *QC*, II, p. 2.157.

conciencia, el hecho de saber que el resto de sus vidas las pasarán recluidas entre las mismas celdas y pasillos.

En *El capitán Montoya* se citan los siguientes versos:

Tal vez a solas mirando
de su mansión los cerrojos
las horas pasó soñando
y se encontró despertando
con lágrimas en los ojos. [...]

Y así se la van los días
en suspirar y gemir,
por las bóvedas sombrías
de las largas galerías
que la habrán de ver morir.⁴⁸⁰

En *Margarita la tornera* la crítica vuelve a centrarse en el mismo aspecto. Se insiste en la triste vida que le espera a la pobre Margarita entre los muros del convento, y todo ello sin desearlo ni haberlo merecido:

Siempre encerrada y oculta,
cuando en el mundo vivía,
sólo del mundo veía
la calle tras un cancel:
y no alcanzó, de su casa
fuera del triste recinto,
el mágico laberinto
que se extendía tras él.

Muy cercana a esta reflexión se encuentra la poética de F. García Lorca⁴⁸¹. En el autor granadino el principio de libertad es base de su obra, y la tragedia que asola al personaje radica principalmente en la amputación de ésta. Ejemplo primordial son sus dramas rurales, especialmente *La casa de Bernarda Alba* (1936), donde las cinco hermanas parecen vivir entre las paredes de un convento, y un donjuán de pueblo como Pepe el Romano introduce la tentación, aflorando entonces la insatisfacción sexual de las ya

⁴⁸⁰ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 341.

⁴⁸¹ El drama *La casa de Bernarda Alba* y poemas como *La monja gitana*, por ejemplo, están muy identificados con el sentimiento que pretende expresar Zorrilla en sus obras, véase punto 7.1.7 de esta tesis.

maduras mujeres (la más joven era Adela, de veinte años). Bernarda, además, ahoga la vida de sus hijas en un angustioso silencio, como la madre abadesa.

La frustración erótica, que de manera mucho más pronunciada se encuentra en los dramas y poemas lorquianos, está también presente en los versos de Zorrilla. Don Juan despertará en Margarita esa sensualidad que tenía dormida, e influirá en la monja de manera considerable, produciendo en su persona el descubrimiento de su bella figura. Nacerá entonces la vanidad de la tornera, y sobre todo la conciencia de ser una joven atrapada y sin libertad:

¡Pobre niña! Allá a sus solas,
ciega por un mal consejo,
por vez primera un espejo
eligió para su juez,
y recordó las palabras
de un seductor insolente,
y recordó la inocente
los días de su niñez.
[...]

Así desnuda al espejo
presentando su hermosura
Margarita, en su locura
deseó la libertad,
y acosada por tan varios
pensamientos tentadores
los deleites seductores
amó de su vanidad.

La crítica, concentrada ahora en la insatisfacción sexual –punto esencial, sin lugar a dudas, en una historia que tiene como punto nuclear la fuga de dos amantes– es fundamental asimismo en la leyenda *El capitán Montoya*:

¿Qué valen las celosías
que la aprisionan al ver,
si en sus bellas fantasías
adora todos los días
sus delirios de mujer? [...]

¿Qué sirven de sus cabellos
los mal mutilados rizos,
si no ha de prender en ellos
una flor que haga más bellos
sus ojos antojadizos?⁴⁸²

El cambio que el galán produce en la conciencia y forma de comportarse de las religiosas no es ignorado por el trovador, y en ambas leyendas se hace especial hincapié en el cambio que en sus vidas produce aquellas citas sucesivas. Ambas –como hemos señalado– advertirán de golpe su condición de mujer y se mirarán de otra manera diferente en los espejos.

Obviamente este proceder de las religiosas preludia un cambio en la situación. No se puede ir en contra de la Naturaleza, y las trabas y obstáculos impuestos por la sociedad acabarán cediendo ante el empuje de los instintos, con frecuencia enfocado hacia el pensamiento más que a la acción física en sí misma.

Utilicemos otro texto de Zorrilla para ejemplificar esta postura. Se trata de una de las reflexiones que encuentra el juez en las memorias de aquel extraño forastero, en la leyenda de *Las píldoras de Salomón* (1841). Como ocurre en los versos citados de los otros poemas, se describe la situación injusta de una monja encerrada en el convento:

Ciñó a tu cuello una toca
que fue para ti un dogal,
que en vez de ahogar tus pasiones
te las hizo acariciar.
Puso a tus puertas un templo,
un muro entre la ciudad,
celosías en las rejas,
locutorios para hablar.

A continuación el fragmento muestra el triunfo del ardor y el deseo propio de la Naturaleza, que supera los obstáculos artificiales que la ley social impone:

⁴⁸² *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 340.

y tú en tu largo abandono,
con descuido criminal,
profanaste el santo templo,
el muro pasaste audaz,
el mundo a las celosías
te sentaste a contemplar,
y abriste apenada tornos
que al mundo van a llevar
en primorosos juguetes
los suspiros de tu afán.

Es un error sujetar la corriente de un río con las manos, es lo que pretende decirnos el poeta. Por eso llega un momento en que Margarita, doña Inés de Alvarado, doña Inés de Ulloa, Beatriz, o la muchacha del fragmento de *Las píldoras de Salomón* ansían su libertad, impulsadas por el deseo. En todas las monjas de los poemas de Zorrilla se contempla el momento de la duda y su rebeldía ante la postración obligada del altar. Incluso la monja de la leyenda *Las almas enamoradas* (1859), que ingresó en el convento adulta y de manera muy diferente a los otros casos citados, se le pasa por la mente abandonar todo y seguir su inclinación; si bien es ella misma quien finalmente decide continuar en brazos de Cristo para no condenar su amor. Así pues, está generalizado en la poética de Zorrilla que ante la imposición de una manera de vida que no contempla las inclinaciones naturales propias del ser humano, termine rebelándose la condición animal. En el poeta vallisoletano esta rebelión solamente se perfila, sin llegar a más, ya que con frecuencia se cierne a las dimensiones del pensamiento. Y es que no hay que olvidar en ningún momento la religiosidad del autor, y que las leyendas están destinadas a ensalzar la grandeza de Dios y de la Virgen, castigando a pecadores y recompensando a verdaderos creyentes. Lo que se critica principalmente es la sociedad, no la religión, y por eso, aunque se comprende la injusticia con que han sido tratadas aquellas niñas por parte de su familia, y se justifica el comportamiento sacrílego de estas, en muchas ocasiones no sólo se frustran sus objetivos, principalmente porque irían contra la ley de Dios, sino que incluso serán castigadas por su comportamiento (por muy justificado que fuere) como ocurre con Beatriz de *El desafío del diablo*.

Años después Galdós llevó a sus máximas consecuencias la reflexión del error natural, como previamente Cervantes había ya establecido en su narrativa.⁴⁸³ La enseñanza que sutilmente podíamos apreciar en la crítica que Zorrilla esgrimía contra el encierro de niñas en los conventos, como un

⁴⁸³ Véase el libro de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, tomo II, Madrid, Castalia, 1987, p. 175.

acto en contra del natural crecimiento hormonal de las muchachas, será el ensamblaje básico de la obra *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), extendiendo la doctrina del error a todas las facetas de la sociedad y de la vida, no sólo en lo relativo a la religión, de la que también habrá ejemplos clarividentes. En el convento de las Micaelas ingresará Fortunata para adquirir una educación, como paso inmediato a su futura boda. El autor elabora una imagen donde las tapias del convento van poco a poco elevándose y eliminando toda la relación visual que mantenían las religiosas con el exterior, simbolizando la prisión que tantas veces Zorrilla hubo también recreado:

Cada día la creciente masa de ladrillos tapaba una línea de paisaje. Parecía que los albañiles, al poner cada hilada, no construían, sino que borran. De abajo a arriba, el panorama iba desapareciendo como un mundo que se anega. [...] Por fin la techumbre de la iglesia se lo tragó todo.⁴⁸⁴

3.3.3. *LA PRESENCIA DE AMBAS LEYENDAS EN EL DRAMA DON JUAN TENORIO*

3.3.3.1. *El embrión de Don Juan Tenorio*

Es hecho frecuente en Zorrilla retomar asuntos que ya fueron utilizados por él en escritos anteriores para volver a recrear pasajes del mismo estilo dentro de obras de nueva elaboración. Esos asuntos señalados (que recoge tal cual para sus nuevas leyendas o dramas) pueden derivar desde el desarrollo diferente de un mismo tema, hasta la copia literal de tiradas más o menos largas de versos.

Si como vimos en puntos previos de este trabajo el autor utilizaba con bastante frecuencia los mismos modelos descriptivos para ambientar sus leyendas –noche cerrada sobre la ciudad dormida, el ladrido de un can, el bufido del viento, una luz que sirve de contraste a la total oscuridad...– la reaparición de los mismos temas en varios escritos es también bastante común en el autor. Como muestra de ello podemos utilizar el punto

⁴⁸⁴ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 2005, p. 703.

anterior, donde advertíamos la presencia constante del galán pendenciero y de la joven niña obligada a ser monja, extrayendo varios ejemplos dentro de sus obras.

La repetición de contenidos y argumentos permite ver en su abundante creación leyendas y dramas que responden a una misma historia. Son muchos los casos en que el autor vuelve a utilizar para el desarrollo de una obra teatral el asunto de un poema narrativo escrito con anterioridad. En *Las justicias del rey don Pedro*, (1840), se recrea el episodio que después será llevado a la escena en el drama *El zapatero y el rey* (1840). El inicio de la composición *Recuerdos de Valladolid* (1839), será retomado de nuevo por el autor en la comedia de 1842 *Un año y un día*, así como para la leyenda *Las almas enamoradas* (1859). Por no hablar de determinados argumentos como apostarse en el juego la posesión de una mujer, la visión por parte del galán de su propio entierro, o la presencia sobrenatural de Cristo inteviniendo en la vida y decisiones de los mortales, todos ellos repetidos por Zorrilla en su universo literario.

El artículo que escribiera en 1846 Antonio Ferrer del Río para *Galería de la literatura española* es un testimonio muy valioso que incide de manera directa en la cuestión que señalamos. Este autor señala en el escrito la costumbre que tenía el poeta de autoplagiarse:

Si se empeña en escribir y no está inspirado, se acuerda de que muchas veces lo estuvo y se repite y se copia, y baraja poesías orientales con tradiciones, leyendas con dramas; composiciones líricas con fantásticos cuentos; dialoga lo que en otro lugar ha narrado; adopta por introducción de un romance una poesía de un amigo, y lo dice sin rebozo, y así llena pliegos y acaba un tomo o la última escena de un drama en el día que se ha propuesto, señalándolo con tinta antes de escribir el primer verso en el calendario, que nunca falta de su bufete.⁴⁸⁵

A continuación Ferrer del Río dará una serie de ejemplos que corroboran sus palabras:

Referimos hechos, no aventuramos conjeturas. Pinta con la galanura de costumbre los gabinetes de la Alhambra en la leyenda de Boabdil el Chico y en la *Favorita* aprovecha toda

⁴⁸⁵ Antonio Ferrer del Río, *Galería de la literatura española*, Madrid, 1846. Artículo tomado de la obra: Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, pp.404-407.

aquella pintura para dar idea de un serrallo en Constantinopla. Después de publicar una hermosa poesía: *Las nubes*, no duda en intercalarla en el cuento de *Las píldoras de Salomón* en que es protagonista el Judío Errante. Todo un cuadro de la tradición *Honra y vida que se pierden no se cobran mas se vengan* pasa a ser escena del segundo acto de *Lealtad de una mujer y aventuras de una noche*. Sin más que convertir todos los verbos de pasado en presente, otro cuadro de la *Historia de un español y dos francesas* constituye un largo monólogo del *Eco del torrente*[...] Del poema *Pentápolis*, no lleva concluidos más que dos cantos y ya ha acomodado en uno de ellos *El ángel exterminador*, bella poesía dada a la luz en su octavo tomo.⁴⁸⁶

Este artículo que es de 1846, y posterior por tanto al estreno en 1844 del drama *Don Juan Tenorio*, no menciona esta última obra como un ejemplo más que añadir en su lista. Y sin embargo, el drama retoma tiradas de versos de *Margarita la tornera* (cambiando, como veremos, alguna que otra palabra).

No obstante no es la copia literal de fragmentos o episodios lo que hace identificar el drama con estas dos leyendas, sino que lo es sobre todo el hecho de que Zorrilla hiciera converger en esta obra toda una serie de asuntos y argumentos que ya fueron utilizados en ambos poemas. La creación de *Margarita la tornera* y *El capitán Montoya* supone una serie de diversos elementos que confluirán en el drama, en ocasiones más desarrollados y perfilados. Zorrilla escribió en su nota a la edición de las *Obras completas* (1884), precediendo a la leyenda *El capitán Montoya*, las siguientes palabras:

Tales fueron el origen y la razón de la popularidad de mi *Capitán Montoya*, que no es más que un embrión del *D. Juan*, y una variación de la leyenda de *D. Miguel de Mañara*⁴⁸⁷

El autor también afirmará en la nota que antecede a la leyenda *Margarita la tornera* (de nuevo en la edición de 1884 de sus *Obras completas*) un dato muy cercano al citado recientemente:

⁴⁸⁶ *Loc. cit.*

⁴⁸⁷ *Nota a El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 2.203. La mención y relación con la leyenda de don Miguel de Mañara será desarrollada en el apartado siguiente de la tesis.

Es el embrión original del Tenorio y en él copié algunos versos de ella, que después han llegado a hacerse populares y a andar de boca en boca.⁴⁸⁸

Así pues, es el propio autor quien reconoce en dos comentarios realizados en época posterior, que las dos leyendas de 1840 fueron el origen de la obra *Don Juan Tenorio* de 1844.

En este punto estableceremos la influencia que cada uno de los poemas ha podido ejercer en la consecución del drama, tanto en los personajes de don Juan y doña Inés, como en la multitud de elementos de la argumentación.

En *El capitán Montoya*, para empezar, hay toda una serie de aspectos principales que se observarán con posterioridad en el argumento del drama. Obviando el encierro de Inés en un convento contra su voluntad, que no es aspecto exclusivo de esta leyenda, podemos advertir también otro punto no necesariamente principal, pero que sí se señala claramente en la pieza teatral. Se trata de la ingenuidad de las monjas del convento. En *El capitán Montoya* el narrador –como vimos– no ahorra palabras para retratar a las religiosas como ingenuas e incautas, a las que llamaba necias:

¡Necias!, la blanca ovejuela
que se vuelve a su pastor,
y cuya vuelta os consuela,
es tórtola que se vuela
al reclamo de su amor.⁴⁸⁹

De la misma manera se resaltará en *Don Juan Tenorio*. La abadesa del convento donde está enclaustrada doña Inés no sospechará nunca la posibilidad de que aquella pudiera haberse encontrado o incluso escapado con don Juan. Cuando don Gonzalo acude preocupado al convento, la abadesa se muestra absolutamente convencida de la seguridad de la muchacha entre las paredes del edificio. La escena en que relata haber escuchado pasos a horas no permitidas es muestra evidente de su inocente pensamiento:

⁴⁸⁸ Nota a *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 2.209.

⁴⁸⁹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 342.

Jurara que había oído
por estos claustros andar:
hoy a doña Inés velar
algo más la he permitido,
y me temo... Mas no están
aquí. ¿Qué pudo ocurrir
a las dos para salir
de la celda? ¿Dónde irán?
¡Hola! Yo las ataré
corto para que no vuelvan
a enredar y me revuelvan
a las novicias...sí, a fe.⁴⁹⁰

Pero son otras principales aportaciones de *El capitán Montoya* aquellas que, sobre todo, ha tomado Zorrilla para la elaboración del argumento. El autor incorporó en 1844 a su drama varios elementos utilizados ya en 1840: la apuesta de seducir a una monja y la visión del propio entierro. También analizaremos el arrepentimiento final del héroe en ambas obras, aludiendo la relación que entre ambos desenlaces se produce. En definitiva, son estos los aspectos con que la leyenda ha contribuido en mayor grado para forjar la trama de *Don Juan Tenorio*.

Montoya, cuando en el apartado IX del poema distribuye sus riquezas, señala que una parte de su dinero irá a parar a don Luis de Alvarado, hermano de la monja seducida, debido a que se habían apostado entre los dos la posibilidad de que don César consiguiese seducir a una religiosa enclaustrada. Añadirá posteriormente el propio capitán que el tal don Luis, con el que había hecho la apuesta, ignoraba que era precisamente su hermana la monja que él trataba de deshonorar:

pero cuidado, don Fadrique,
que no sepa el miserable
que era Inés, su propia hermana,
la prenda que iba a jugarse.⁴⁹¹

En parte I, acto I, escena XII de *Don Juan Tenorio*, en que don Luis (de nuevo se repite el nombre del rival) y don Juan presentan sus respectivas

⁴⁹⁰ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.292.

⁴⁹¹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 350.

listas ante la apuesta que un año antes apalabrarán, Mejía señala a Tenorio que le falta precisamente una monja en su repertorio, y pactan un nuevo desafío que consistirá en seducir una religiosa, con lo que vuelve a repetirse el suceso que viéramos en la leyenda de 1840. Además, don Juan añadirá otra mujer más para su nueva apuesta, la dama de un amigo que para casarse esté, aludiendo obviamente a la prometida de su rival, teniendo la intención de deshonorar de manera directa a su contrincante, tal cual hiciera don César tratando de seducir a la hermana de Alvarado en *El capitán Montoya*:

DON LUIS: Sí, por cierto, una novicia
que esté para profesar.

DON JUAN: ¡Bah! Pues yo os complaceré
doblemente, porque os digo
que a la novicia uniré
la dama de algún amigo
que para casarse esté.⁴⁹²

En esta ocasión don Juan sí dirá a don Luis que aquella dama pronto a casarse es, precisamente, su prometida doña Ana de Pantoja, a diferencia de lo que ocurriera con Montoya, quien comentó a Fadrique que el de Alvarado nunca debía saber que era su hermana:

Pero, la verdad a hablaros,
pedir más no se me antoja
porque, pues vais a casaros,
mañana pienso quitaros
a doña Ana de Pantoja.⁴⁹³

Resumiendo: en ambas obras se lleva a cabo una misma apuesta, la seducción de una religiosa, y también en los dos escritos el rival de Montoya y don Juan, en ambas ocasiones llamado don Luis, se juega finalmente su honor, ya que Inés es hermana de Alvarado, y Ana de Pantoja es la prometida de Mejía.

Otra de las referencias más importantes tomada de la leyenda e incorporada al drama es la visión por parte del galán de su propio entierro.

⁴⁹² *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.276.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 1.277.

Precisamente este suceso es el principal y más representativo aspecto del poema, cuyo desarrollo por parte del autor permite situar la leyenda dentro de la tradición del estudiante Lisardo, junto a otras obras como el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Cristóbal Lozano, o *El estudiante de Salamanca* (1836) de Espronceda, por sólo mencionar tres obras representativas de la misma tradición⁴⁹⁴. En *Don Juan Tenorio* Zorrilla retomará de nuevo este mismo asunto en el último acto.

En la leyenda de *El capitán Montoya* este tema es el punto nuclear y base de su desarrollo. El autor dedica el apartado VIII del poema a la descripción detallada de este suceso. En aproximadamente trescientos versos Zorrilla concebirá una estremecedora descripción de los funerales, formando un ambiente fantasmagórico y espectral.

Los versos dedicados a la descripción del momento ocupan una gran parte de la leyenda. Con sus palabras el trovador recreará la entrada del galán en la misma iglesia del convento, resaltando la sorpresa que le produce la ceremonia de un funeral a tan extraña hora. Se enfatiza el sobrecogimiento que le produce al capitán el escuchar de la garganta del cortejo oraciones siniestras y horribles que parecen maldecir al difunto. Y se subraya su espanto todavía más, cuando pregunta a los enlutados de la comitiva quién es el muerto, y en tres ocasiones le contestan con su nombre:

Cansado de fiesta tal,
y a impulso de una aprensión,
llegase a un noble varón
que oraba con un cirial.
Cabe él la rodilla apoya,
y dícele ya con miedo:
«¿Quién es el muerto?» y muy quedo
contestó el otro: «Montoya».⁴⁹⁵

La descripción de los que acompañan el sepelio, retratados como muertos vivientes, el momento en que desesperado el galán trepa al túmulo y acierta a ver su persona amortajada..., todos estos detalles se acumulan para formar un cuadro muy elaborado acerca del pecador que asiste a su propio entierro.

Por el contrario, en el *Don Juan Tenorio* no se construye la escena con tanto pormenor. Mediante el diálogo que se entabla entre Tenorio y la

⁴⁹⁴ Dedicaremos el punto 4.1 de la presente tesis al estudio exclusivo de textos de esta leyenda anteriores a Zorrilla.

⁴⁹⁵ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 346.

estatua del comendador (parte II, acto III, escena II), la figura pétrea de don Gonzalo informa al galán que las campanas que doblan a muerto son las de su expiración, ya que fue matado por el capitán. Acto seguido don Juan ve pasar su entierro y escucha los salmos penitenciales; sin embargo no preguntará a los miembros de la comitiva –los cuales tampoco serán descritos– ni se acercará al cadáver para cerciorarse de que es él el fallecido. Su comportamiento es mucho más relajado, y a la escena no se le dedica una extensión semejante.

Sin embargo, aunque la visión del entierro es mucho más sucinta en la pieza teatral, posee un gran efecto dramático, ya que hasta el momento el espectador intuía que Tenorio estaba vivo y había conseguido salir vencedor, una vez más, del duelo con que terminaba el acto anterior. Con las palabras del comendador entendemos que don Juan está muerto, vencido por la espada del capitán Centellas, y que este último acto se desarrolla en un mundo distinto al de la vida mortal:

DON JUAN: ¿Y esos cantos funerales?

ESTATUA: Los salmos penitenciales,
que están cantando por ti.

DON JUAN: ¿Y aquel entierro que pasa?

ESTATUA: Es el tuyo.

DON JUAN: ¡Muerto yo!

ESTATUA: El capitán te mató
a la puerta de tu casa.⁴⁹⁶

Pero, en realidad, ¿está muerto don Juan?, y entonces... ¿muere después una segunda vez tras intervenir doña Inés y lograr que se redima?⁴⁹⁷

José Luis Varela, en su edición de la obra en Clásicos Castellanos, afirma que don Juan no muere en el duelo con Centellas, sino que Tenorio sale vencedor del mismo.⁴⁹⁸ Según este crítico, la estatua del comendador provocaría en el galán la visión de su entierro «para favorecer el punto de

⁴⁹⁶ *Don Juan Tenorio*, en *QC*, II, p. 1.317.

⁴⁹⁷ Muchos autores se han dedicado a interpretar este último acto de la obra, defendiendo posturas opuestas en torno a la muerte o no de don Juan a manos de Centellas. Véase José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1994, p. 49-69.

⁴⁹⁸ Como son muestra –añade José Luis Varela– los versos del comienzo del acto último, donde don Juan explica el resultado de la reyerta:

Necesitaba víctimas mi mano
que inmolar a mi fe desesperada.

contrición de don Juan»⁴⁹⁹. Si así fuera existiría una relación más con la leyenda de *El capitán Montoya*, pues Zorrilla tomaría para el drama otra vez el mismo esquema que ya utilizara en 1840: si en el poema pensábamos que es Dios quien hace sufrir a Montoya esa alucinación para que cambie su vida y olvide su fuga con Inés, podemos interpretar que en *Don Juan Tenorio* el comendador actúa de igual manera, provocando en el galán la misma alucinación con el fin de que éste recapacite, se redima de sus pecados y logre salvarse. Es de nuevo un aviso, en esta ocasión relativo al poco tiempo que le queda de vida: o se redime ahora o morirá en hostilidad con Dios:

DON JUAN: ¿Y ese reló?

ESTATUA: Es la medida
de tu tiempo

DON JUAN: ¡Expira ya!

ESTATUA: Sí: en cada grano se va
un instante de tu vida. [...]

DON JUAN: ¡Injusto Dios! Tu poder
me haces ahora conocer
cuando tiempo no me das
de arrepentirme.

ESTATUA: Don Juan,
un punto de contrición
da a un alma la salvación,
y ese punto aún te le dan.⁵⁰⁰

Otro aspecto importante presente en la leyenda de Montoya y que pudo haber influenciado en la pieza teatral es el asunto relativo a la salvación definitiva del galán. En *El capitán Montoya* el héroe del poema llega a arrepentirse, hasta el punto de hacerse monje. En el personaje del Tenorio ocurre que al final del drama logra redimirse y confiarse a Dios, gracias a la mediación del amor de doña Inés, como ocurriera con la Margarita del *Fausto* de Goethe, al finalizar la segunda parte (1832)⁵⁰¹:

⁴⁹⁹ Loc. cit. Héctor R. Romero en *Consideraciones teológicas y románticas sobre la muerte de Don Juan en la obra de Zorrilla*, *Hispanófila*, 4, 1975, p. 14, se aproxima también al punto de vista señalado en las siguientes palabras:

Si don.Juan asiste a su propio funeral no es porque esté muerto, sino porque Dios, en su gracia infinita, permite que él tenga una visión que le impulse al arrepentimiento y a su salvación eterna

⁵⁰⁰ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.317.

⁵⁰¹ Goethe, *Fausto*, Altaya, Barcelona, 1995.

DOÑA INÉS: Yo mi alma he dado por ti
y Dios te otorga por mí
tu dudosa salvación.
Misterio es que en comprensión
no cabe de criatura,
y sólo en vida más pura
los justos comprenderán
que el amor salvó a don Juan
al pie de la sepultura.⁵⁰²

No debe pensarse que la razón de que Tenorio termine salvándose sea debido únicamente al hecho de que le ocurriera con anterioridad al personaje de Montoya. Entre otras cosas porque en realidad los desenlaces de una y otra obra son notablemente distintos.

Así es, el final de *El capitán Montoya* supone la reconciliación con Dios, y la redención definitiva de un terrible pecador. Don César Gil de Montoya terminará entregando su vida a la oración bajo el nombre de Fray Diego de Simancas. Un desenlace que el propio Zorrilla hubo utilizado en varias obras de su legendaria, anteriores a 1840 como *A buen juez mejor testigo*, y posteriores como *El desafío del diablo*, *Un testigo de bronce*, *Las almas enamoradas*; en ellas el caballero protagonista decide finalmente entregarse a la oración y a la vida virtuosa en identidad con Dios.

En realidad cabe decirse que era bastante habitual este tipo de desenlace en el mundo literario de aquel momento, principalmente como influencia de la tradición legendaria del héroe don Miguel de Mañara.

Este personaje, Miguel de Mañara, del que ya hemos hablado con anterioridad y volveremos a hacerlo cuando analicemos las fuentes y las versiones de las leyendas, fue un personaje real, muerto en Sevilla en 1679 después de haber tenido una juventud repleta de excesos hasta que un aviso de Dios le hizo recapacitar su situación. A raíz de ello dedicó su vida a la devoción, fue superior de una cofradía y fundó el hospital de la Santa Caridad. Su atrayente vida creó toda una leyenda en torno a su figura.

El camino de ambas tradiciones, la de don Juan Tenorio y don Miguel de Mañara, terminaron mezclándose en la cultura popular, cuyo híbrido es consecuencia de una temática muy cercana: la del joven sevillano galán, bravucón y pendenciero, que no teme a nada y se inmiscuye en numerosas aventuras, muchas de éstas relacionadas con lo sobrenatural y mágico. Híbrido que además incorporaría para sí otra tradición ajena a ellos, la del

⁵⁰² *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.318.

estudiante Lisardo, relacionada con el joven que contempla su entierro, y que perfectamente, debido a sus características sobrenaturales, podría incluirse entre las hazañas atribuibles a don Juan, sobre todo si se le acomodaba una vida de galán y burlador, como ocurre en Montoya o Félix de Montemar, por ejemplo.

La influencia de la leyenda de Mañara, así pues, es la que provoca las historias de galanes disolutos finalmente redimidos y ganados en favor de la religión. El poema de Montoya ostenta en sus versos su clara ascendencia de esta tradición, procedente sobre todo de la enorme influencia de la novela corta de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) donde ya se evidencia la conjunción de las tres tradiciones, don Juan, Mañara y Lisardo.

Mérimée escribirá al inicio de su obra citada las siguientes palabras, que son prueba de la mezcla entre ambos mitos:

don Juan Tenorio, a quien, como todo el mundo sabe, se lo llevó una estatua de piedra, y don Juan de Mañara, cuyo final fue totalmente distinto.

Se cuentan de la misma forma la vida del uno y la del otro; sólo el desenlace las distingue.⁵⁰³

Si el desenlace de Montoya hemos advertido que proviene de la rama procedente del mito de Miguel de Mañara, el final de *Don Juan Tenorio*, sin embargo, no responde al mismo ramaje. El verdadero sentido que en la obra de teatro toma la salvación del caballero disoluto se relaciona ineludiblemente con la capacidad del amor como fuerza capaz de salvar al mayor de los pecadores, siendo un aspecto que no aparece en la leyenda de Montoya.

Por supuesto que este detalle tan significativo no deriva del caballero sevillano don Miguel de Mañara, sino que, muy al contrario, este desenlace se haría relacionar, sobre todo, con el final del drama *Fausto* de Goethe, segunda parte (1832), en que Margarita interviene en favor de la salvación del héroe, obteniendo el perdón para su alma⁵⁰⁴. Como también aparece, y

⁵⁰³ Prosper Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 35-36. El autor cambia el nombre de Miguel por el de Juan al personaje, además equivoca el apellido introduciendo una metátesis, citándole como Maraña o Marana.

⁵⁰⁴ Las últimas palabras de la obra son:

muy anterior a Goethe, en la comedia de Tirso de Molina *La Santa Juana*,⁵⁰⁵ segunda parte (1613), en que el burlador don Jorge salva su alma gracias a la intervención por amor de una de sus amantes, por la que, de nuevo, había acudido al convento donde estaba recluida para raptarla; o, por supuesto, la *La Divina Comedia*⁵⁰⁶ de Dante, en que el autor nos ofrece la salvación del hombre gracias al amor puro de una mujer, Beatriz, guiando al poeta desde el Infierno al mismo Paraíso.

Encontraremos entonces, a partir de la publicación de la segunda parte de *Fausto*, toda una serie de obras cercanas en el tiempo donde se recoge este mismo desenlace como *Le souper chez le commandeur* de Blaze de Bury⁵⁰⁷ (1834), *Don Juan de Marana* de Dumas⁵⁰⁸, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; así como otras obras caracterizadas precisamente por la situación contraria, la incapacidad del amor para salvar al galán, aspecto del que es clara muestra *El estudiante de Salamanca*⁵⁰⁹ (1836), actitud que ya hubo sido retratada por Molière en su *Don Juan* (1665), anterior al *Fausto*; en ellas la intervención de ambas doncellas bajo el nombre de Elvira no consiguen su cometido de lograr salvarle.

Interesante resulta para este aspecto del desenlace cristiano y redentor la obra de Dumas *Don Juan de Marana* (1836), que se inspiraría en la ya citada novela corta de Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio*, aunque no en su final. En esta obra Sor Marta intentará salvar al seductor, enamorada de él, como posteriormente hará doña Inés con Tenorio. Pero ocurre con *Don Juan de Marana*, sin embargo, un caso muy curioso. Y es que en la obra representada en 1836 don Juan se condena, mientras que en la segunda versión de 1864 (veinte años después del drama de Zorrilla) don Juan se salva gracias a un arrepentimiento *in extremis*, en tanto que Sor Marta detiene un segundo el reloj que marcaba el término del plazo.⁵¹⁰

Por consiguiente, la leyenda de Montoya no tiene por qué haber sido la pieza básica por la cual Zorrilla hubo llegado a la decisión de salvar a don Juan, entre otras cosas porque sólo coinciden desde el punto de vista religioso –la reconciliación con Dios– pero no en el valor del amor como causante del milagro.

Margarita junto a la Madre Gloriosa y las tres penitentes, por antonomasia, de la historia de la salvación: María Magdalena, la Samaritana y María Egipcíaca, consiguen salvar el alma de Fausto. Goethe, *Fausto*, traducción de José Roviralta, Altaya, Barcelona, 1995, p. 432.

Goethe incorporó el valor cristiano a este mito, aspecto que hasta entonces no se había registrado en ninguna de las versiones anteriores.

⁵⁰⁵ Véase Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pp.73-79, donde se reproduce parte de la comedia citada.

⁵⁰⁶ Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1969.

⁵⁰⁷ Blaze de Bury, *Le souper chez le commandeur*, *Revue des Deux mondes*, 1834, pp. 497-558.

⁵⁰⁸ Alejandro Dumas, *Don Juan de Marana y sor Marta*, Tarragona, imprenta de Chuliá, 1838.

⁵⁰⁹ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, Castalia, Madrid, 1989.

⁵¹⁰ Véase, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, edición de Jean-Louis Picoche, Clásicos Taurus, Madrid, 1992, pp. 34-43; y *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 45-47.

Añadiremos, además, que en la obra de Antonio de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y convidado de piedra* (1722), don Juan parece finalmente salvarse, y esto bien pudiera haber influenciado asimismo en el drama de Zorrilla:

D. GONZALO: Dichoso tú si aprovechas
la eternidad de un instante.
DON JUAN: ¡Piedad, Señor! Si hasta ahora
huyendo de tus piedades
mi malicia me ha perdido,
tu clemencia me restaure.⁵¹¹

Lo que sí resulta objetivamente cierto es que *Margarita la tornera* no influyó en el desenlace feliz del Tenorio, y que don Juan de Alarcón seguiría la trayectoria de los caballeros disolutos sin propósito de enmienda. Sin embargo la influencia de esta leyenda es muy abundante, mayor incluso que la observada respecto al poema de Montoya. *Margarita la tornera* supone un paso adelante en la concepción definitiva de los dos personajes, tanto del donjuán, al que dedica un extenso apéndice para describir sus aventuras, como de la monja seducida, mucho más y mejor configurada que doña Inés de Alvarado.

Margarita, sin lugar a dudas, es el precedente más fiel de doña Inés de Ulloa. De hecho el autor trasladó largas tiradas de versos procedentes de esta leyenda al drama, con muy pocos cambios, con el fin de expresar las mismas emociones que ambas muchachas sentían como consecuencia de su encierro en el convento.

Expondremos a continuación el *autoplagio* que hizo el autor al incorporar en *Don Juan Tenorio* versos ya escritos por él para su leyenda *Margarita la tornera*, y que el propio Zorrilla confesaría en la nota que precede al poema en la edición de sus *Obras completas* de 1884, como ya debidamente hubimos señalado:

Es el embrión original del Tenorio y en él copié algunos versos de ella.

⁵¹¹ Antonio de Zamora, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, p. 222.

El plagio comprende los versos correspondientes al parlamento que refiere Brígida en la parte I, acto II, escena IX de *Don Juan Tenorio*, procedentes todos del capítulo III –*Tentación*– del poema *Margarita la tornera*, si bien es cierto que el autor no conserva el orden de las estrofas originales. La alocución de Brígida consta de 32 versos, los cuales están copiados de la leyenda con escasas variantes. Mostraremos en la columna de la izquierda las estrofas utilizadas en el drama y pronunciadas por Brígida, y a la derecha los versos originales del poema dichos por el trovador:

¡Bah! Pobre garza enjaulada,
dentro la jaula nacida,
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en qué volar?
Si no vio nunca sus plumas
del sol a los resplandores,
¿qué sabe de los colores
de que se puede ufanar?

Pobre tórtola enjaulada
dentro la jaula nacida
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en qué volar?
Si no vio nunca sus plumas
del sol a los resplandores,
¿qué sabe de los colores
de que se puede ufanar?

No cuenta la pobrecilla
diez y siete primaveras,
y aún virgen a las primeras
impresiones del amor,
nunca concibió la dicha
fuera de su pobre estancia,
tratada desde su infancia
con cauteloso rigor.

Aún no cuenta Margarita
diez y siete primaveras,
y aún virgen a las primeras
impresiones del amor,
nunca la dicha supuso
fuera de su pobre estancia,
tratada desde su infancia
con cauteloso rigor.

Y tantos años monótonos
de soledad y convento,
tenían su pensamiento
ceñido a punto tan ruin,
a tan reducido espacio,
y a círculo tan mezquino,
que era el claustro su destino
y el altar era su fin.

¡Oh!, que seis años monótonos
de soledad y convento
habían su pensamiento
reducido a un punto ruin,
a espacio tan miserable,
a círculo tan mezquino,
que era el claustro su destino
y el altar era su fin.

«Aquí está Dios», la dijeron;
y ella dijo: «Aquí le adoro»
«Aquí está el claustro y el coro»

«Aquí está Dios», la dijeron,
y ella dijo: «Yo le adoro»
«Aquí está el torno y el coro»

Y pensó: «No hay más allá»
Y sin otras ilusiones
que sus sueños infantiles,
pasó diez y siete abriles
sin conocerlo quizá.⁵¹²

Y pensó: «No hay más allá»
Y sin otras ilusiones
que sus sueños infantiles,
pasaron sus seis abriles
sin conocerlo quizá.⁵¹³

Como se puede advertir con facilidad, el poeta copia los mismos versos para la obra de 1844, modificando exclusivamente lo necesario para poder guardar una coherencia con el resto del drama. En la segunda octavilla, por ejemplo, cambia la palabra *Margarita* utilizada en el poema, por el adjetivo *pobrecilla*; de la misma manera que en la última estrofa emplea el sustantivo *claustro* por el de *torno* que escribiera para *Margarita la tornera*. También modificará los años –seis en la leyenda– en las dos últimas estrofas que Brígida dice en el parlamento.

Hemos referido ya que el orden de las octavillas cambia en su paso del poema a la obra de teatro. La primera estrofa que declama Brígida se corresponde con la decimoséptima del citado capítulo de *Margarita la tornera*. A continuación Brígida cita la primera, continúa con la decimoquinta y acaba con la decimosexta de las octavillas de la leyenda.

Así pues, éste es el orden seguido por Zorrilla en la incorporación de sus estrofas: 17-1-15-16.

Seguidamente, en la siguiente escena de *Don Juan Tenorio*, Zorrilla volverá de nuevo en su inicio a tomar prestados unos versos que hubieron sido utilizados ya para el poema *Margarita la tornera*. El segundo capítulo de esta leyenda, titulado *Insensatez y malicia* acaba con los siguientes versos:

«Pues, señor, bien; muchas hice,
mas ¡vive Dios que esta última
será tal que me acredite!»⁵¹⁴

En la parte I, acto II, escena X de *Don Juan Tenorio*, Zorrilla concebirá para el galán las siguientes palabras, con el mismo fin que en la leyenda, esto es, tratar de demostrar el afán de notoriedad que mueve al caballero a actuar de determinada manera:

⁵¹² *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.285.

⁵¹³ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, pp. 564-568.

⁵¹⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 564.

Pues, señor, ¡soberbio envite!
Muchas hice hasta esta hora,
mas, ¡por Dios que la de ahora
será tal, que me acredite!⁵¹⁵

Muchos otros apartados temáticos presentes en la leyenda de Margarita y don Juan de Alarcón vuelven a retomarse en el drama de 1844, y no necesariamente aludimos a la acción de repetir estrofas iguales. Nos referimos a aspectos argumentales presentes en el poema, y que coinciden en *Don Juan Tenorio*, volviendo a ser de nuevo en esta obra desarrollados. Así, por ejemplo, destacamos el hecho de que en la leyenda el galán escape a Italia. Ampliando el campo de acción a ese país, se advierte en las palabras del trovador que don Juan de Alarcón tendrá enormes posibilidades de acrecentar su fama de mujeriego:

A Italia va don Juan, ¿adónde iría
el osado y amante pendenciero,
a prolongar su interminable orgía
y a gastar su existencia y su dinero?

A Italia, sí; porque en Italia mora
el amor, la molicie y la pereza;
a Italia, sí; donde el placer se adora,
altares levantando a la belleza.⁵¹⁶

Y tras leer estos versos que alaban la predisposición de este país a los placeres y el goce sensual, encontramos precisamente que en el drama de 1844 don Juan en la escena de la apuesta con don Luis, afirma haber marchado a Italia con la finalidad de aumentar allí los nombres de su lista. Se recoge, así pues, la misma idea que en el poema narrativo:

Pues, señor, yo desde aquí,
buscando mayor espacio
para mis hazañas, di
sobre Italia, porque allí
tiene el placer un palacio.
De la guerra y del amor
antigua y clásica tierra⁵¹⁷

⁵¹⁵ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.286.

⁵¹⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 609.

Otro aspecto identificativo entre ambas obras se produce justamente tras la vuelta del galán a su tierra. Regresado don Juan de su estancia italiana, totalmente arruinado, se dirige a la tumba de su padre. Este capítulo de la leyenda recuerda enormemente el acto de la visita del panteón que hace Tenorio en la segunda parte del drama, sobre todo cuando el personaje del poema invoca a su padre, de manera muy cercana a lo que posteriormente sucede en la obra de teatro, principalmente con la estatua del comendador:

Rompe, pues, sombra adorada
esa piedra que te esconde,
y a mis suspiros responde,
momentánea aparición.⁵¹⁸

De análogo modo, observamos una relación muy clara entre las andanzas del galán del poema y el Tenorio en este mismo episodio del *Apéndice*, exactamente cuando se le aparecen los espectros de sus víctimas a don Juan de Alarcón, postrado ante la tumba de su padre:

Y todas sus mil memorias
de riñas y seducciones,
en negras apariciones
mostrándose por doquier,
veníansele acercando
en muchedumbre siniestra⁵¹⁹

Sin lugar a dudas estos versos han sido los predecesores de aquellos escritos por el autor cuatro años después en la parte II, acto I de *Don Juan Tenorio*, en ella el héroe siente también el acoso de las estatuas del panteón:

⁵¹⁷ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.274.

⁵¹⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 612.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 615.

¡Ah! ¡Estos sueños me aniquilan,
mi cerebro se enloquece...
y esos mármoles parece
que estremecidos vacilan!
(*Las estatuas se mueven lentamente
y vuelven la cabeza hacia él*)
Sí, sí: ¡sus bustos oscilan,
su vago contorno medra...!⁵²⁰

En definitiva, la parte del drama relacionada con la visita del caballero al camposanto está estrechamente relacionada con la leyenda *Margarita la tornera*, cuando don Juan de Alarcón acude a la tumba de su padre y es víctima de su pasado criminal, asolado por fantasmas y apariciones.

Resulta muy interesante para la posterior lectura de *Don Juan Tenorio* resaltar alguna de las frases con que Margarita se expresa en la leyenda. La tornera dice en el poema estar dispuesta a entregar su vida por salvar la de don Juan:

Hablad, don Juan, mi amor es infinito.
Nada es mi vida si salvar la vuestra
logro con ella⁵²¹

Estas palabras utilizadas por la monja nos remiten de manera muy clara a la acción celestial de doña Inés en el drama religioso. La capacidad de sacrificio, de amor infinito, que logra finalmente salvar a don Juan Tenorio de la condenación, se encuentra esbozado en estas palabras de Margarita; si bien la leyenda se quedará en eso, sólo palabras, sin que la trama se construya en torno a ellas.

Finalmente señalaremos uno de los personajes de la leyenda, el juez don Lope de Aguilera, que el crítico Ricardo Navas Ruiz⁵²² ha visto como el galán que prefigura al futuro don Luis Mejía.

Don Juan y don Lope se jugarán a los dados, en el tercer apartado del *Apéndice*, a la bailarina Sirena. Señala Ricardo Navas Ruiz que el

⁵²⁰ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, pp. 1.308-1.309.

⁵²¹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 588.

⁵²² Véase su estudio preliminar en *Don Juan Tenorio*, Crítica, Barcelona, 1993.

encuentro entre los dos caballeros en Madrid parece un precedente del que Tenorio y Mejía tendrán en la parte I, acto I, escena XII del drama:

DON JUAN: Sepamos con quien se habla,
señor hidalgo. En Palencia
soy yo don Juan de Alarcón.
¿Quién sois vos en esta tierra?

DON LOPE: Ya hidalgo me habéis llamado⁵²³

El personaje de don Luis Mejía, sin embargo, es copia bastante fiel de don Luis de Sandoval, personaje de *Don Juan de Marana* de Dumas (1836). Este galán es claramente el modelo del rival de Tenorio en la obra de Zorrilla. Expondremos las palabras que Jean-Louis Picoche utiliza para argumentar esta misma apreciación:

Se disputan un sitio en la taberna, comparan las listas de sus hazañas, luego juegan a los dados y a las cartas y don Luis pierde a su amante doña Inés. Después de esto, don Luis desafía a don Juan en un duelo y don Juan le mata.⁵²⁴

Zorrilla, tras haber leído la traducción que hiciera el poeta García Gutiérrez de la obra de Dumas, la cual se representó en Madrid en 1839, utilizó algunos aspectos del personaje para su don Lope de *Margarita la tornera*: la apuesta a los dados, la victoria de don Juan en esa partida, el desafío, y la muerte. Ambos caballeros, don Lope y Mejía, poseen reminiscencias del galán de Dumas. Los dos participan del recuerdo del mismo personaje, por eso don Lope resulta cercano al rival de Tenorio en el drama de 1844, que, sin embargo, se caracteriza principalmente por ser una copia bastante fiel del personaje del dramaturgo francés, influenciado, a su vez, de la novela de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) y su personaje don García.

⁵²³ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, pp. 603-604.

⁵²⁴ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, edición de Jean-Louis Picoche, Clásicos Taurus, Madrid, 1992, p. 39.

Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*.

4. **LEYENDA DEL CABALLERO QUE ASISTE A SU PROPIO ENTIERRO: TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES AL POEMA DE *EL CAPITÁN MONTOYA*. OTROS ESCRITOS DE ZORRILLA RELACIONADOS CON ESTE EPISODIO.**

4. **LEYENDA DEL CABALLERO QUE ASISTE A SU PROPIO ENTIERRO: TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES AL POEMA DE EL CAPITÁN MONTOYA. OTROS ESCRITOS DE ZORRILLA RELACIONADOS CON ESTE EPISODIO.**

La visión tenebrosa y sobrenatural del propio entierro que ve pasar a medianoche el caballero libertino no se reduce exclusivamente a la leyenda de Montoya, no es invención de Zorrilla, ni tampoco una oscura flor nacida de las tempestuosas mentes del movimiento romántico. Este episodio es tema de vetusto abolengo, cuyas raíces –como veremos– toman el agua de supersticiones populares remotas.

Distintos personajes han participado de esta tradición a lo largo de varios siglos de recreación literaria, sin embargo con frecuencia suele mencionarse este episodio como relativo al estudiante cordobés Lisardo, nombre utilizado en dos romances populares recogidos por Agustín Durán y en la novela corta de Cristóbal Lozano *Soledades de la vida y Desengaños del mundo* (1658). Con tal caballero se suele identificar esta tradición, a pesar de que la mayoría de las obras escritas sobre el episodio no están protagonizadas por un galán de tal nombre.

La visión del entierro giró desde un principio en torno a la figura de un joven disoluto, con frecuencia de noble y principal linaje, entregado a la seducción de una monja, aspectos que indudablemente nos hacen pensar en el tipo de don Juan y relacionarlo con él. Es por ello muy común que en la mente popular ambos personajes terminaran mezclándose, y el episodio ajeno en un principio al burlador sevillano se precipitara finalmente entre las aventuras que completan la mitología popular de don Juan Tenorio.

Pero no sólo se producirá una conexión entre los personajes de Lisardo y Tenorio, habrá un tercer caballero cuya vida particular –existió realmente, nacido en Sevilla– generó una importante estela literaria en torno a su persona. Miguel de Mañara tenía en común con los anteriores personajes el hecho de ser un joven burlador y calavera, si bien terminó sus días entregado a la oración. Las diferentes narraciones sobre este último caballero también acabaron atrayendo para sí el episodio del entierro.

Las tres tradiciones se mezclaron ejerciendo entre sí una influencia muy notable que será debidamente señalada, lo llamaremos el bloque Lisardo, y cuyo triple rastro advertimos con total claridad en *El capitán Montoya*.

Este apartado se centrará en el estudio de aquellas obras españolas que han recogido el episodio, y que anteceden a la recreación que hiciera Zorrilla en su leyenda sobre Montoya. Advertiremos los cambios que se han ido produciendo en la concepción moral y religiosa de la aventura a lo largo del tiempo, desde tener un significado claramente premonitorio de una muerte futura, cercano a la superstición de los pueblos, a la adquisición de un sentido mucho más didáctico, relacionado con una última posibilidad de redención.

Como punto y final del apartado, se dará cuenta de una serie de momentos incluidos dentro de las obras de Zorrilla que recuerdan este mismo episodio del entierro, aunque sin llegar a participar de él. Se trata de una serie de escritos anteriores y posteriores a la leyenda de Montoya que nos indican la presencia constante del tema en su creación literaria.

Otro número de obras no escritas por Zorrilla pero que se acercan también a la tradición del entierro, aunque sin formar parte de ella, serán analizadas en el punto número 6.1 de la tesis, bajo el epígrafe de *variantes*.

4.1. TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES A ZORRILLA.

4.1.1. JARDÍN DE FLORES CURIOSAS.

La primera obra conocida en la que vemos figurar el episodio del caballero que presencia su propio entierro es *Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada. Libro que, por ejemplo, aparece mencionado en el *Quijote* (1605), durante el escrutinio de la biblioteca del hidalgo, capítulo VI:

–Éste es –respondió el barbero– *Don Olivante de Laura*.

–El autor de ese libro –dijo el cura– fue el mismo que compuso a *Jardín de flores*; y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral por disparatado y arrogante.⁵²⁵

En este breve relato de Torquemada, se observan ya en gran medida varios de los aspectos principales que van a subsistir de manera bastante regular en las demás versiones. El eje argumental que utiliza Torquemada para llevar a cabo el suceso tradicional será repetido con pocas diferencias en las posteriores adaptaciones, ciñéndose los restantes autores a desarrollar y variar solamente el contorno del mismo, pero manteniendo con escasas diferencias el episodio tradicional. Es el marco poético que envuelve la ceremonia del entierro lo que principalmente se altera en cada autor, resultando el episodio conocido dentro de unos términos bastante marcados:

En el escrito de *Jardín de flores curiosas* el personaje primero de la historia es un galán muy rico y principal que mantiene sacrílegos amores con una monja. La noche en que se habían citado en la iglesia para mantener tan deseado y pecaminoso encuentro, habiendo obtenido las respectivas llaves de acceso al templo, el galán encuentra la puerta de la iglesia abierta y, dentro, un gran número de frailes y clérigos cantando por un difunto. Tras preguntar en dos ocasiones a los presentes quién era el fallecido, ambos le contestan con su nombre.

Ya en esta primera versión podemos advertir las siguientes características del suceso principal: el galán es de buena familia, el entierro se produce durante la noche, precisamente aquella en que los amantes iban a cometer por primera vez el pecado carnal, la puerta del templo se encontraba abierta, el caballero preguntará –hasta en un par de ocasiones– a los miembros de la comitiva la identidad del muerto, la monja aparece en la historia de manera muy secundaria. Elementos que todos ellos, por ejemplo, han sido respetados en la leyenda de Montoya, con la diferencia de que en este poema la noche de la visión se corresponde más explícitamente con la de la huida del convento (de la cual no se menciona nada en este primer relato), y la puerta de la iglesia tuvo que empujarla el capitán.

⁵²⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición Real Academia Española, Madrid, 2005, p. 62.

Pero si la mayoría de estos puntos serán repetidos en las interpretaciones posteriores, sin embargo citaremos toda una serie de referencias que aparecen en el relato y que sobresalen del tratamiento posterior que generalmente se hizo del episodio, creando con aquellas que sí lo respetaron el que conoceremos como bloque de Torquemada. En primer lugar señalamos que Torquemada no da nombre al caballero que protagoniza la narración, ni tan siquiera menciona el lugar en que tales circunstancias ocurrieron, sólo se menciona que sucedió en España:

No diré el nombre *dél*, ni tampoco del pueblo donde aconteció.⁵²⁶

Es muy interesante también señalar la iniciativa que toma la monja en la relación pecaminosa con el caballero. Dentro también de esa frecuente falta de protagonismo que tiene la religiosa en los escritos de esta tradición, nos encontramos, sin embargo, que en este relato la monja, de la que tampoco se nos da su nombre, es quien da al caballero la idea de hacerse unas llaves de la puerta de la iglesia para que pudieran verse a solas y en secreto.

Los motivos por los cuales la monja se encuentra recluida en un monasterio no son comunicados al lector. Como tampoco se cita en ningún momento que tengan como finalidad el fugarse juntos del convento. El interés es exclusivamente carnal, puramente sexual, con el fin, obviamente, de seguir manteniendo en secreto la relación, pero sin ninguna intención de escaparse juntos.

Las llaves cobrarían, entonces, el simbolismo medieval del acto sexual, el galardón y premio del amor cortés, donde abrir las puertas tenían un obvio sentido erótico, presente por ejemplo en el poema *Castillo de amor* de Jorge Manrique, y sobre todo en las composiciones del *Cancionero General* (1511), donde el poema de Manrique aparece incluido en una de sus numerosas ediciones⁵²⁷. Pero nada más alejado de esa poética cortesana aludida. El lenguaje directo con que Torquemada explica la finalidad de sus encuentros furtivos, deja atrás todo tipo de simbología:

y que ella también haría de manera que por un torno que había para el servicio de la sacristía y otras cosas pudiese salir donde ambos podrían cumplir sus ilícitos y abominables deseos.⁵²⁸

⁵²⁶ Antonio de Torquemada, *Obras completas I*, “Manual de escribientes”, “Coloquios satíricos”, “*Jardín de flores curiosas*”, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994, p. 684.

⁵²⁷ Véase para todos estos aspectos, Miguel Ángel Pérez Priego, *Jorge Manrique, Poesías completas*, Austral, Madrid, 1999, p. 75.

⁵²⁸ Antonio de Torquemada, *Obras completas I*, “Manual de escribientes”, “Coloquios satíricos”, “*Jardín de flores curiosas*”, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994, p. 684.

Muy interesante resulta para el análisis del episodio la figura de los criados. En *El capitán Montoya*, por ejemplo, el galán acude al convento junto a su sirviente, a quien mantiene fuera del edificio junto a los caballos; tanto en Torquemada como en Zorrilla se hace alusión a la sujeción del caballo. El criado de Montoya, tras sacar al caballero desvanecido del interior de la iglesia, oye de labios del capitán los extraños incidentes que le habían ocurrido.

En el relato de Torquemada se establece una situación parecida. Tras salir de la iglesia y *escapar* de los perros, la historia no se termina directamente con su muerte, sino que, por el contrario, el autor hace que el anónimo caballero cuente a sus criados todo lo ocurrido, después de lo cual acabará muriendo devorado por los mastines. Como consecuencia podemos entender que la historia ha sido divulgada a partir de los criados, y que debido a ello se ha generado una tradición oral de la que el autor se ha hecho eco. Si nadie hubiese visto u oído lo que le hubo pasado al caballero, la historia pudo no haberse creado y divulgado, o bien generado otra muy distinta. La razón por la cual se incluye a un *testigo*, es para otorgar a la historia alguna certeza de haber sido así, tal y como se cuenta.

Debemos subrayar en el relato de Torquemada un fragmento imprescindible para entender el significado global del episodio. Nos referimos al desenlace de la narración; un final estrechamente relacionado con las raíces de la superstición popular.

Tras salir desconcertado del convento y dirigirse a su morada, el caballero será acosado desde entonces y durante todo el trayecto por dos grandes mastines. Ambos canes, que le seguirán hasta su casa, acabarán definitivamente con la vida del galán esa misma noche, al entrar en su cámara para descansar, en cuyo interior inexplicablemente le acechaban, todo ello una vez que el caballero hubo contado a sus criados el suceso extraordinario por el que hubo pasado.

El hecho de que una persona presencie su entierro supone la premonición absoluta e inevitable de que va a morir seguidamente, sin posibilidad de escapar a su destino inmediato. El caballero tras salir de la iglesia intenta deshacerse de los perros que le persiguen, y una vez ya en su morada, cuando parece haberse librado de ellos, los enviados de la muerte logran llevarse al pecador.

Uno de los dictámenes, por consiguiente, que en elevado relieve puede obtenerse de esta lectura es la superstición popular muy extendida que señala que el hecho de ver una comitiva de espectros —en este caso todavía más claro al tratarse de la celebración del propio entierro del caballero aún vivo— es augurio de muerte inminente, destino próximo contra el que no se

puede luchar. Y el caballero de este relato vio espectros y fantasmas en vez de personas humanas, presencié su entierro oficiado por criaturas del más allá, y por mucho que intentara escapar del cruel final que le espera, finalmente acabó cazado por la muerte. Este punto de vista del relato quería dejarlo bastante claro el autor al terminar la historia con las siguientes palabras:

“Y así salió verdad lo de las *obsequias* que en vida le estaban haciendo”.⁵²⁹

Las versiones posteriores obviarán este detalle, y es importante subrayar que al contrario que en esta primera pieza conocida del suceso, en el resto de escritos la visión no equivale a muerte ineludible, irremediable, sino que precisamente representa una última posibilidad que se da al caballero de arrepentirse y seguir viviendo.

El hecho de que los oficiantes del fúnebre encuentro no fueran personas humanas, sino espectros, almas en pena, acercan el relato –como hemos ya citado– a las supersticiones de diferentes regiones españolas y extranjeras, y que Víctor Said Armesto menciona en su libro *La leyenda de don Juan* (1946). Cita el autor, entre otras, la *estadéa* de Galicia, la *hueste* en Asturias, o la *buena xente* en Santander, todas ellas compañías de muertos que se levantan de sus tumbas, y que es un signo agorero de muerte para el que la encuentra. Este episodio tiene, pues, una raíz íntimamente relacionada con estas historias de procesiones fantasmales que salen durante la medianoche portando luces y orando con voz de ultratumba, augurando la muerte del que la ve en un corto periodo de tiempo. Said Armesto escribe en la obra citada:

En Galicia y Asturias se dice que el que ve pasar la hueste o compañía muere al tercer día.⁵³⁰

Recordemos, por ejemplo, que en *Romance de lobos* (1908), de Valle Inclán, en cuyo inicio don Juan Manuel Montenegro se cruza con la *santa compañía*, muere a manos de sus hijos poco tiempo después, o en *El bosque animado* (1943), de W. Fernández Flórez, en que se describe (estancia X) la visión por parte de un aldeano de esta procesión de fantasmas y su inminente vagar eternamente como alma en pena, hasta encontrar otro

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 686.

⁵³⁰ Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 180.

mortal que ocupe su puesto. Sin olvidarse de la aventura del hidalgo manchego, *Don Quijote de la Mancha* (1605), que en el capítulo XIX de la primera parte –la aventura del cuerpo muerto– se enfrenta a una comitiva de sacerdotes que acompañaban el cadáver de un caballero hasta Segovia, para que fuera allí enterrado, confundiendo el cortejo precisamente con una procesión de espectros:

El daño estuvo, señor bachiller Alonso López, en venir, como veníades, de noche, vestidos con aquellas sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo; y así, yo no pude dejar de cumplir con mi obligación acometiéndoo, y os acometiera aunque verdaderamente supiera que érades los memos satanases del infierno, que por tales os juzgué y tuve siempre.⁵³¹

La muerte del caballero, según el relato de Torquemada, se lleva a cabo mediante la intervención de los dos perros mastines. Este incidente de los canes sí que será desarrollado en obras posteriores (las del llamado bloque de Torquemada), sin embargo habrán perdido ya su carácter supersticioso; únicamente portarían su significado de castigo divino, que seguidamente explicaremos.

En el diálogo que se establece tras cada relato de brujería, superstición y casos prodigiosos entre los interlocutores de *Jardín de flores curiosas*, uno de ellos dirá lo siguiente en referencia al detalle de los dos mastines:

Dios soltó la mano a dos demonios, que eran esos dos mastines, dando lugar a que tan cruelmente castigasen una maldad tan grande y que tan bien lo merescía; y también podrían ser verdaderamente mastines que, guiados por los demonios, viniesen a hacer aquella obra y lo despedazasen, siendo permitido por la majestad divina.⁵³²

Los mastines, muy grandes y de color negro, como correspondería a criaturas infernales, son servidores diabólicos cuyo propósito es acabar con la vida del malvado caballero y arrastrar su alma a la condenación de las tinieblas. A los perros nadie los ve, únicamente el galán, de la misma

⁵³¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición Real Academia Española, Madrid, 2005, pp. 170-171.

⁵³² Antonio de Torquemada, *Obras completas I*, “Manual de escribientes”, “Coloquios satíricos”, “Jardín de flores curiosas”, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994, p. 686.

manera que hubo ocurrido con la ceremonia de espectros. No se puede escapar a la muerte cuando se ha presenciado aquel cortejo. Como consecuencia, este episodio de los perros no es retomado posteriormente por Cristóbal Lozano, ya que el caballero de su relato se salvará de la muerte, y los mastines son exclusivamente los enviados de aquélla.

Sir Arthur Conan Doyle en su libro *El perro de los Baskerville* (1902)⁵³³, se inspiró en una tradición que existía en la localidad de Dartmoor, sobre la figura del malvado caballero *sir* Richard Cabell, que vendió el alma a satanás y fue arrastrado hasta el infierno por una jauría. El sabueso que utilizara el autor para su historia era también muy grande y de color negro. La idea de mandar tropas infernales por el cuerpo y alma de un indigno mortal es recurrente en la literatura; por el obvio interés que nos produce la obra de Zorrilla, destacamos la leyenda *Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos* (1840), donde se recrea el final de los días del despiadado alcalde Ronquillo, cuyo cuerpo fue arrastrado a los infiernos por un ejército de demonios; y que se basa en una conocida tradición de Valladolid, la cual también recoge Cristóbal Lozano en su obra *David perseguido* (primera parte, 1652).

Según los comentarios que se incluyen al finalizar el relato en *Jardín de flores curiosas* (1570), no debe olvidarse en nuestra interpretación de los hechos narrados la incuestionable presencia de la mano ejecutora de Dios. El relato de Torquemada es, en definitiva, un castigo divino con el que se condena al caballero pecador. Y ese valor cristiano es absolutamente desarrollado a manera de epílogo por los comentarios posteriores a la historia narrada:

Ese pagó lo que merescía su pecado, y así había Dios de permitir que fuesen castigados todos los que intentan de violar los monasterios, tan en ofensa de su servicio.⁵³⁴

La enseñanza del relato es, obviamente, que un comportamiento pecador, tan grave como el que iba a consumir el caballero, era penado por la justicia de Dios. Esta identificación entre los mastines y el castigo divino será secundada en las obras posteriores del bloque de Torquemada. Pero el tratamiento religioso de este relato será todavía más profundo de lo que hasta ahora hemos visto. Especialmente se desarrolla la probable

⁵³³ Se debate todavía si Conan Doyle plagió de su amigo el escritor Fletcher Robinson la historia de *El perro de los Baskerville*, a quien envenenaría para ocultar la verdad, según una noticia del diario *El Mundo*, 27 de julio de 2005. Sir Arthur Conan Doyle, *El perro de los Baskerville*, Edad, Madrid, 2002.

⁵³⁴ Antonio de Torquemada, *Obras completas I, "Manual de escribientes", "Coloquios satíricos", "Jardín de flores curiosas"*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994, p. 686.

condenación del alma del caballero, como consecuencia de no haber aprovechado la visión que tuvo de su entierro, el cual –según estos comentarios– equivalía a un aviso y última oportunidad para poder arrepentirse y salvar su alma:

Y por ventura, aquellas fantasmas que vio, que en hábitos de frailes y clérigos estaban celebrando sus obsequias, fue para que, conociendo su grave yerro y delicto, se arrepintiese y pidiese perdón de él.⁵³⁵

El caballero, tal como se difiere del hecho de haber visto una procesión de espectros y que bien corroboran las últimas palabras del relato –ya citadas– iba a morir en breve. Sin embargo podía haber salvado su alma si durante la ceremonia hubiese sentido remordimientos de la acción que iba a cometer con la monja, así como durante el tiempo que, tras escapar de la iglesia, los perros le persiguieron:

No dejaría de salvarse, si al tiempo que se vio despedazar de los perros fue tan grande el arrepentimiento de sus pecados y de no poderlos confesar, por faltarle el tiempo para ello, que supliese la falta de no haberlo hecho.⁵³⁶

El simple acto de arrepentirse le hubiera valido para no condenar su alma, no así su cuerpo que debía obligatoriamente perecer. De hecho ignoramos si realmente salvó su alma, aunque todo parece indicar que esos mastines negros y gigantescos provenían del mismo infierno para llevarse el alma a la condenación eterna:

Su provecho sería si lo hizo; y su daño, si en esto tuvo el descuido que en lo demás.⁵³⁷

Absolutamente significativos resultan estos comentarios referentes a la condenación o salvación del alma del caballero, que glosan el episodio del entierro. La interpretación religiosa del relato, establecida en el diálogo posterior a la narración del mismo, será realmente el verdadero sentido que

⁵³⁵ *Loc. cit.*

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 687.

⁵³⁷ *Loc. cit.*

prevalecerá en las futuras versiones. El consejo y enseñanza cristiana referido al castigo de Dios por mal comportamiento del caballero y, sobre todo, el aviso y última oportunidad de redención que, según los comentarios de la conclusión, se le presenta al pecador en forma de entierro, serán el valor a seguir en las posteriores adaptaciones, pasando por alto el aspecto profano y supersticioso de la muerte inevitable que supone presenciar una procesión de espectros.

La religiosidad exacerbada en la España de la Contrarreforma hubo de quedarse preferentemente con el sentido del aviso, como última oportunidad que se le presentaba al caballero, y provocar así su redención, eligiendo las siguientes versiones un final mucho más virtuoso y positivo, y no la muerte y condenación de alma que aparece en Torquemada. De esta nueva interpretación señalada será muestra y mayor ejemplo el personaje de Lisardo, protagonista en la novela de Lozano *Soledades de la vida y Desengaños del mundo* (1658) y dos romances anónimos de la misma época. La influencia de este personaje, que debido al aviso divino abrazará durante el resto de sus días la vida monástica, será muy notable en una época (siglo XVII) de gran religiosidad, como lo fue también el XVI, y la historia de su conversión contagiará otro tipo de leyendas como la de Miguel de Mañara.

Sin embargo, antes de llegar al personaje de Lisardo, desde entonces caballero por antonomasia del episodio del entierro, existieron otras varias obras que de manera muy diversa reprodujeron también este mismo suceso. Sin contar el poema de Cristóbal Bravo, que es simplemente una relación en verso de los hechos mencionados por Torquemada, hubo dos comedias en la primera mitad del XVII que utilizaron también el episodio como parte de su argumento, muy popular en aquella época. Una de ellas *El niño diablo* (1631), será de apreciable importancia para la configuración de la obra de Lozano *Soledades de la vida y Desengaños del mundo* (1658).

4.1.2. ADAPTACIÓN EN VERSO DE CRISTÓBAL BRAVO.

En 1572, un poeta ciego llamado Cristóbal Bravo, natural de Córdoba, adaptó en verso una parte de *Jardín de flores curiosas* de Antonio

de Torquemada. Esta obra, según recoge José Simón Díaz en su *Bibliografía de la literatura hispánica*⁵³⁸, se encuentra en un volumen con el siguiente título:

En este breve tratado se contienen dos cosas muy notables: la primera es sobre el martirio de un devoto religioso de la orden de San Francisco, el qual fue martirizado en Francia entre los herejes de una ciudad que se dice Macon. La segunda es un castigo que hizo Nuestro Señor en un mal hombre que quiso sacar a una religiosa de su orden. Lleva al cabo unos versos puestos a lo divino sobre aquella letra que dice: " A su albedrío y sin orden alguna", agora nuevamente compuesto por Cristóbal Bravo privado de la vista corporal, natural de la ciudad de Córdoba, Impresso en Toledo, en casa de Miguel Ferrer, que sea en gloria, 1572.

En realidad, no es más que una fiel adaptación al verso del relato que escribiera dos años antes Antonio de Torquemada; no ofrece nada nuevo.⁵³⁹

Bartolomé José Gallardo en su obra *Ensayo de una biblioteca española de libros raros* hace un resumen del texto, que en poco se aleja del escrito en 1579:

Enamorado el caballero de una monja, va una noche a sacarla del convento, y hallando la puerta abierta, se entró en la iglesia, donde hacían unos funerales; preguntando quién era el muerto, le dijeron su nombre de él. Sale despavorido de la iglesia, y asáltanle dos mastines negros; defiéndose con la espada, entra en su casa, cuenta el caso a los criados, sube a un corredor, ve desde él otra vez los perros, que subieron y le despedazaron.⁵⁴⁰

La glosa comienza con los siguientes versos:

Un caso de admiración
y provechosa doctrina
os contaré, muy aína
con la gracia y bendición

⁵³⁸ José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo VI, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, Madrid, 1983, p. 649.

⁵³⁹ Antonio Rodríguez Moñino lo recogió en *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1997, núms. 69 y 69.5, de 1572 y 1573, respectivamente.

⁵⁴⁰ Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros*, Madrid, Gredos, edición facsímil, 1862, p. 140.

de la majestad divina.⁵⁴¹

4.1.3. EL VASO DE ELECCIÓN, SAN PABLO.

No tardaría esta historia en incorporarse al teatro. Fue *El vaso de elección, San Pablo*⁵⁴², atribuida a Lope de Vega, la primera comedia que trató el episodio del caballero que asiste a su propio entierro. No formó parte de las veinticinco *Partes* de las comedias del *Fénix*.

Menéndez Pelayo no fecha la obra en su edición de la Biblioteca de Autores Españoles⁵⁴³, y Morley Griswold la incluye entre las obras no escritas por el *Fénix*, lista D: «Consideramos que son concluyentes las pruebas suministradas por el verso para rechazar la atribución de esta comedia a Lope.»⁵⁴⁴ Tampoco Morley Griswold fecha la comedia, sin embargo comenta que los romances serían unos veinte años⁵⁴⁵ posterior a la obra de Lope de Vega *El nacimiento de Ursón y Valentín*, cuyos pasajes en quintillas son parecidos. Así pues, si es fechada la comedia de Ursón y Valentín entre los años 1588 y 1595⁵⁴⁶, la obra de *El vaso de elección* se fecharía probablemente entre 1608 y 1615.

Esta obra atribuida a Lope se englobaría dentro de las comedias de santos, si bien con presencia importante de temas novelescos, como el que estudiamos. El autor, centrándonos principalmente en el primer acto, escenifica la vida de San Pablo de manera muy libre, e introduce episodios de su biografía totalmente inventados, de clara influencia literaria, y al

⁵⁴¹ *Loc. cit.*

⁵⁴² Escribe Menéndez Pelayo:

El primer título de esta comedia en el manuscrito de Parma es *Amigos hasta la muerte*. La comedia de Lope *El amigo hasta la muerte* –parte XI– es enteramente diversa de la presente. Sin duda, para evitar la anfibología del título doble, el licenciado Rojas borró *Amigos hasta la muerte*, y escribió de su mano *El vaso de elección San Pablo*

Biblioteca de Autores Españoles, *Obras de Lope de Vega*, VII, Madrid, 1963., pp. 288-292.

⁵⁴³ Biblioteca de Autores Españoles, *Obras de Lope de Vega*, VII, Madrid, 1963.

⁵⁴⁴ Morley Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 573.

⁵⁴⁵ *Loc. cit.*

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 590.

margen de documentos religiosos que sobre el personaje se hubieron escrito, «separándose –Lope de Vega– del habitual respeto con que trataba los textos sagrados».⁵⁴⁷ Documento ninguno hubo, fuera ya religioso o pagano, que hubiese hecho a Saulo presenciar en vida su propio entierro. Del mismo modo que otros sucesos, tales como el de aquellos pescadores, futuros apóstoles, que le salvan de morir ahogado –recordando otras obras como el inicio de *El castigo sin venganza*, o la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*– y la posterior celebración de las bodas de Pedro, a la que asiste Saulo invitado; todo ello es absolutamente libre y al margen de cualquier texto sagrado.

El autor incluye el episodio del entierro al final del primer acto, sin ser, en definitiva, el punto culminante de la obra. La finalidad de la ceremonia fúnebre en esta comedia es conseguir que el personaje, agradecido a Dios por lo ocurrido, resuelva volcar su vida en la religión y predicar las leyes de Moisés. Muy lejos está todavía de su conocida conversión al cristianismo.

Saulo, tras caerse del caballo sobre las aguas del mar de Galilea, con evidente peligro de morir ahogado, salvado por unos pescadores, entre los que se encontraban Pedro, Andrés y Jacobo, entre otros, y de haber asistido como invitado a la celebración de las bodas del primero con Perpetua –como ya citamos– decide continuar su marcha a Tarso con su criado. Es entonces cuando, durante su viaje, se encuentra con la procesión de sombras que llevan su cadáver.

Ya hemos advertido que el autor emplea este cuadro de la visión del propio entierro como acicate necesario que provoca en Saulo su dedicación completa a la religión. Debe quedar claro que no fue utilizado, sin embargo, para representar la conversión de Saulo al cristianismo. En realidad este suceso lo que provocó fue tal agradecimiento hacia la ley de Moisés –que él había conocido gracias a su maestro Gamaniel– que cerró los ojos a la llegada del nuevo *profeta* Jesús, como se aprecia sobre todo en el segundo acto, encabezando las persecuciones contra los cristianos y siendo testigo del martirio de San Esteban, que aprobaba.

Será después, al final del segundo acto, cuando una nueva caída del caballo, provocada por un relámpago que le envía Cristo, y ya sin utilizar el recurso de la visión del propio entierro, logre convertirle definitivamente al cristianismo.

Es muy importante subrayar que el uso que de este episodio se lleva a cabo en la comedia que analizamos se aparta notablemente del resto de

⁵⁴⁷ Biblioteca de Autores Españoles, *Obras de Lope de Vega*, VII, Madrid, 1963, tomo 158, p. 288.

escritos que sobre la ceremonia tratan, ya comparándolo con el de Torquemada, o ya con todas las versiones posteriores que tenían su base en el *Jardín de flores curiosas*, debido principalmente a que no hay un caballero disoluto al que castigar por su diabólico comportamiento.

Ciertamente advertimos en este escrito una absoluta preponderancia del aspecto religioso. Sin embargo debemos matizar que no se produce el mismo tratamiento del pecador que en las versiones anteriores y posteriores. En realidad no recibe Saulo un aviso de Dios tal como se presenta en el caballero anónimo de Torquemada. Su caso no consiste en concederle una última oportunidad para salvar su alma, la cual se iría irremediabilmente al infierno por haber tenido intención, por ejemplo, de deshonorar por mera diversión a una muchacha cristiana, pura, y volcada en el amor de Dios, sino que el personaje es salvado por el mismo cielo, concediéndole una segunda oportunidad en la vida. Tratándose, en definitiva, de un milagro.

No se le castiga para que se arrepienta, sino que se le perdona de una muerte accidental porque es uno de los elegidos para propagar, en un futuro, la religión cristiana. No existe castigo ni tampoco arrepentimiento por acciones indignas, sino que se le devuelve simplemente a la vida.

En esta obra, y a pesar de que en ella se trate la modificación de un personaje, no hay un retrato del mismo, previo a la mutación, que nos hable de Saulo como de un ser cruel y malvado. Perfectamente pudo haberse caracterizado el caballero como un hombre que debía ser castigado y reprendido por la justicia divina, es decir, haberse empleado la visión, por ejemplo, como castigo de las persecuciones que encabezaba contra los cristianos, con cuyo aviso Pablo se hubiese convertido en uno de aquellos a los que acosaba; es más, sería apropiado para enfatizar el resultado de la acción de Dios. Pero no sucede de tal manera, y el autor elimina cualquier parecido con ello. El esquema del argumento, en relación al suceso fantástico, hubiera sido entonces simple y sencillo. Es decir, personaje malvado que es castigado por Dios, en forma de aviso, la visión del entierro, y que termina arrepentido de su anterior vida. Pero, extrañamente, no ocurre así. El autor no señala en ningún momento la maldad del personaje. Saulo no es mal hombre y no merece que Dios le castigue. El esquema, por tanto, ocurre de forma diferente: la visión del entierro no es un castigo, sino que actúa sobre él como una recompensa, una segunda oportunidad, una nueva vida. En realidad le informa de su muerte anterior, de la que ha sido milagrosamente salvado.

Si bien es cierto que el efecto inmediato de la visión es la absoluta consagración de Saulo al judaísmo, lo que le provoca total escepticismo ante la llegada de Jesús, no es menos cierto que finalmente encauza su

creencia, que simbólicamente ha sido anunciada en el hecho de haber sido *pescado de las aguas* por algunos de los futuros apóstoles.

Debemos interpretar, así pues, que Saulo muere ahogado, o mejor dicho, debería haber muerto ahogado por accidente natural en el mar de Galilea. Posteriormente, cuando de camino a Tarso se cruza con su entierro, advierte entonces que supuestamente él había fallecido en el mar, o así hubiese ocurrido si la trayectoria normal de las cosas no se hubiera visto alterada por la intervención divina, y que aquellos pescadores no habían conseguido salvarle de su muerte en las aguas:

BALBO: Saulo va difunto allí,
que en el mar de Galilea
murió anegado

SAULO: [...]
¿Libre del mar no salí,
y a Tarso he llegado? Sí,
¿pues cómo me anegó el mar?⁵⁴⁸

Como consecuencia de todo ello, Pablo se da cuenta de que sobre él ha intervenido la divinidad. El mismo cielo ha querido concederle una segunda oportunidad:

Aquí sin vida me vieron
y aquí anegado me vi,
y el cielo y Simón aquí
libre en tierra me pusieron.
Estas olas procuraron
darme muertes rigurosas,
y para mayores cosas
los cielos me preservaron.⁵⁴⁹

En la comedia este episodio del entierro sirve a Pablo para *ver* a Dios. Saulo desde entonces abre sus ojos, y es consciente de que ha sido elegido por el cielo para grandes fines:

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pp. 264-265.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 266.

Recelo
que este es aviso del cielo,
y esta es celestial visión.⁵⁵⁰

El hecho de haber advertido, como consecuencia de presenciar la ceremonia, que su vida hubo finalizado, y que gracias a la intervención divina ha vuelto a existir, es muy importante para el desarrollo del episodio. No sucede de igual manera que en el anterior relato de Torquemada. Allí, el caballero anónimo pareció morir sin ser consciente de lo sucedido. Descuidando, probablemente, la salvación de su alma aquel personaje terminó sus días devorado por unos mastines salidos del infierno, y sin haberse arrepentido de sus pecados. Saulo, por el contrario, sí es consciente de lo sucedido. El cambio que se origina en él es absoluto, y no por haberse arrepentido de sus pecados previos al entierro, de los que no se habla en la comedia, sino porque su vida, desde entonces, es de una entrega absoluta a la religión de Abraham y Moisés. Dios no le hubiese devuelto la vida si aquel caballero no fuera con el tiempo a convertirse en uno de sus más importantes discípulos. La mutación de Pablo, en definitiva, se presenta absoluta en la comedia, justo tras ver su propio cadáver:

el cielo me envíe en bien,
pues en señales me advierte
que aquella significó
que la vida que he traído
hasta agora muerte ha sido.
[...]

Moysén
ha resucitado en mí.
Su ley he de predicar.⁵⁵¹

El autor, ya sea el *Fénix* o no, conocía la tradición del calavera al que Dios le da una oportunidad de salvar su alma. Probablemente existieran escritos, además del de Torquemada y Cristóbal Bravo, que trataran sobre

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 265.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 266.

el tema, y dieran preferencia a la redención final,⁵⁵² ya alejados del sentido supersticioso que unía la visión de los espectros con la muerte en breve. Lope, o el autor que realmente escribiera la obra, tomaría este suceso popular como recurso a la mutación de Pablo, ya que no –repetimos– a su conversión al cristianismo, indicando con ello la popularidad que en aquella época tenía.

En *El vaso de elección, San Pablo*, aquello que propiamente es la visión del entierro no se aleja demasiado del fragmento que escribiera Torquemada, así como tampoco del resto de versiones. Señalaremos a continuación sus aspectos más destacados.

La ceremonia del acto fúnebre se desarrolla durante las horas de la noche:

Pienso yo
que no verá el soñoliento
planeta en estas tres horas
el alba, [...] ⁵⁵³

Hay un detalle interesante en la concepción del entierro. Saulo identifica aquel rito mortuario como hecho con las características de la costumbre romana:

Si no son imaginadas
sombras, éstas son banderas
arrastrando, y me parece
entierro romano. ⁵⁵⁴

La ceremonia es celebrada, según relata el propio personaje, por tres mujeres plañideras cubiertas por mantos negros, además de cuatro ancianos que sostienen sobre sus hombros el ataúd. La posibilidad de que estas figuras sean sombras, y no de carne y hueso, es mencionado tanto por

⁵⁵² Es muy interesante citar la opinión de Said Armesto respecto a los romances idénticos a la novela de Lozano. Según el crítico: «creo que el romance ha precedido a la novela, la cual no sólo la amplifica, sino que reproduce íntegramente sus frases y hasta sus asonancias». Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 183. Pudiendo entender que esos romances eran ya conocidos en la época en que se hubo escrito *El vaso de elección, San Pablo*.

⁵⁵³ Biblioteca de Autores Españoles, *Obras de Lope de Vega*, VIII, Madrid, 1963, tomo 159, p. 263.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 264.

Saulo como por su criado. Sin embargo, no se especifica rotundamente que fueran aparecidos, como si ocurre en Zorrilla, por ejemplo, cuando Montoya observa aterrorizado el espectro al que ha preguntado la identidad del fallecido, sino que es posible que el miedo les haga ver fantasmas donde no los hay:

ELIUD: Ofrece
a veces fantasmas fieras
a los ojos el desvelo,
que pena y cuidado dan.
Antojos, señor, serán.⁵⁵⁵

En realidad, la visión del entierro no es tan terrorífica como puede advertirse en otras versiones. Quizás el hecho de no suponer un castigo para el caballero que lo presencia, sino que básicamente desempeña la función de informar a Saulo sobre su muerte anterior, hace que la ceremonia fúnebre no sea tan escalofriante, pues su finalidad no es la de amedrentar.

Pero, sin lugar a dudas, la característica más importante que advertimos en el episodio es la participación notabilísima del criado Eliud. No es el caballero en este fragmento del entierro quien se acerca a los miembros de la comitiva y pregunta por el enterrado, sino que es su criado, mandado por el propio Saulo, quien se adelanta hasta el cortejo fúnebre y realiza la famosa pregunta:

ELIUD: Decidme, señor, ¿quién es
este difunto?

BALBO: Mirad
en el pavés su blasón,
porque Saulo dice en él,
hijo de Salatiel.⁵⁵⁶

Y, por supuesto, el criado en el propio Lope y su escuela, adquiere las características habituales de la conocida figura del donaire. El uso de humor en este episodio es fruto del marcado estilo de Lope: «lo trágico y lo

⁵⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁵⁶ *Loc. cit.*

cómico mezclado», como argumenta en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609):

ELIUD: Yo le quiero preguntar
por mí, que quizás Eliud
andaré en otro ataúd.
¿Qué digo? ¿sabráme dar
cuenta de cierto criado
de ese Saulo, que Dios haya,
si también en esa playa
quedó del mar anegado,
que se llamaba Eliud,
de fe, diligencia rara,
mozo, amarillo de cara,
y de muy buena salud,
si por dicha por allá
se ha muerto, a su parecer?⁵⁵⁷

No es frecuente, sin embargo, el empleo de este gracejo si analizamos los escritos realizados sobre el entierro. De todas las versiones habidas, exclusivamente en esta obra y en la de Zorrilla encontramos algún detalle cómico que rompa con la tensión del momento, ocurriendo en el capítulo de Zorrilla justo antes de entrar en el templo, ya que una vez empezado a describir la ceremonia, el humor queda absolutamente eliminado.

4.1.4. EL NIÑO DIABLO.

Atribuida también a Lope de Vega, encontramos otra comedia titulada *El niño diablo* (1631)⁵⁵⁸, que recoge de nuevo entre sus versos el

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 265.

⁵⁵⁸ Emilio Cotarelo Mori escribe:

Esta obra no aparece citado por Lope en sus catálogos de *Peregrino en su patria*. Sería escrita después de 1618, de lo cual hay notorio indicio en que una comedia de este título fue representada en el Palacio Real por el autor Lorenzo Hurtado de la Cámara, en 5 de Octubre de 1631

Obras de Lope de Vega, tomo VIII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, pp. X-XIII.

episodio que estudiamos. Sin embargo es dudosa la autoría del *Fénix*,⁵⁵⁹ y no se elimina la posibilidad de que pudiera tratarse de una obra de Vélez de Guevara.

Reaparece esta misma comedia con variantes y otro título diferente: *El rayo y terror de Italia*, a nombre del poeta refundidor del siglo XVII Pedro Rosete y Niño, en un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid.⁵⁶⁰

La diferencia entre ambas comedias (*El niño diablo* y *El rayo y terror de Italia*) es poco relevante, se centra exclusivamente en el cambio de alguna palabra en los versos, manteniendo intacto la estructura y el argumento.

La obra es una sucesión de aventuras vividas por el caballero Peregrino (Severino en la pieza de Rosete). El personaje, de noble cuna –hijo del marqués de Santelmo– destaca principalmente por su entereza y valor, incluso sobresale en audacia cuando se enfrenta en la escena final del segundo acto con la sombra de Polidoro. Tan valiente como don Juan, el caballero altivamente estrechará su mano a la aparición, bajando con él al fondo del sepulcro, recordando en su actitud además de la última escena de *El burlador de Sevilla* (c.1625) de Tirso de Molina, otras obras relacionadas también con el arrojito de valentones ante visiones espectrales, muy frecuente en el teatro de la época, como son ejemplo tanto obras de Lope *El marqués de las Navas* (1630), y *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas* (1633), como de Vélez de Guevara *El diablo está en Cantillana* (1622).

Con referencia al desarrollo en esta comedia fantástica del suceso extraordinario del caballero que presencia su propio entierro, este estaría

⁵⁵⁹ Emilio Cotarelo Mori, *ibidem*, no duda de que el autor de esta comedia sea Lope de Vega. Advierte de que la razón por la cual en el manuscrito 17.325 procedente de la Biblioteca ducal de Osuna, lleve al final el nombre de Lauro (pseudónimo de Vélez de Guevara), confirmaría únicamente la usurpación por éste de la obra de Lope:

modificaba más o menos antiguas comedias de Lope y las vendía a los recitantes como suyas. De este fraude se hacían ellos cómplices, pues así daban como obra nueva la que sólo lo era generalmente en el principio y el fin. [...]En *El niño diablo* no se advierte ninguno de los rasgos típicos de las obras de Vélez, ni hay esos descuidos en las rimas, tan frecuentes en este poeta, que nunca dejó de ser andaluz, a pesar de su larga residencia en Castilla.

Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 145, y el profesor Rennert *Bibliography of the dramatic Works of Lope de Vega Carpio*, pp. 166 y 212, opinan que la comedia está escrita por Vélez de Guevara. Morley la incluye en la lista de comedias no escritas por Lope de Vega, lista D, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 607.

⁵⁶⁰ Escribe Emilio Cotarelo Mori, *Obras de Lope de Vega*:

En la Biblioteca Municipal hay otro manuscrito, con variantes (1-63-12), de fecha posterior en que se atribuye al autor dramático D. Pedro Rosete Niño, que en 1631 no tenía aún nombre para que se hiciesen sus obras en el Palacio Real. Pero pudo haber refundido más adelante el texto de Lauro. El título de esta comedia en este manuscrito es *El rayo y terror de Italia*

contenido en la primera jornada. Los lances de Peregrino con hechos fantasmagóricos y sobrenaturales irá *in crescendo* a lo largo de la misma, resultando la ceremonia fúnebre una más dentro de las sombrías aventuras que le sobrevienen.

Como bien ocurría en Torquemada, que había sentado las bases de la tradición literaria, y sucederá en la mayoría de escritos que la desarrollan, salvo algunas excepciones como, por ejemplo, *El vaso de elección San Pablo* o *El estudiante de Salamanca*, existe una historia amorosa entre un caballero laico y una monja, cuya relación provoca el castigo y aviso divino, concretado en la visión patética.

Peregrino, hijo del marqués de Santelmo, se enamora de Fénix, hija del conde de Altarroca. Este, que se opone a la boda entre ambos jóvenes, decide encerrar a su hija en un monasterio. Por supuesto los jóvenes, cuya pasión no se aminora, sino que se acrecienta, se citarán una noche para gozar de sus amores; lo que supondrá el comienzo de las extrañas aventuras que le acontecerán, de manera trepidante, al galán. Los amantes, así pues, tienen una historia de amor previa al encierro monástico. Peregrino no se enamora de una monja porque esté aburrido y quiera experimentar con una nueva aventura amorosa, como hiciera don Juan de Alarcón en *Margarita la tornera*, o por la simple razón de ganar una apuesta, como sucede con el galán de *El capitán Montoya*, el hecho de que su amada sea esposa de Dios ha sucedido después de haber mantenido con ella una apasionada relación, previa a su estado monjil. No se trata, pues, de una simple aventura. El querer escalar el monasterio, con el consiguiente sacrilegio que la relación implica, está motivado por la oposición familiar al matrimonio. La base argumentativa de la comedia tiene bastante parecido, así pues, con la leyenda *El desafío del diablo* (1845), que tantas veces hemos mencionado.

Advertimos en esta obra unas condiciones de injusticia bastante familiares: se trata una vez más del encierro obligado de una muchacha joven en un convento, verdadero motor crítico-argumentativo de las obras de Zorrilla.

La razón principal por la que su padre obliga a Fénix a ingresar en un convento vuelve a estar relacionado con la intención de casar de manera favorable a sus otras dos hermanas, pudiendo aspirar con altas dotes a enlaces satisfactorios; aunque Peregrino es hijo de marqués, lo es ella de un duque. Fénix está destinada a no estorbar, y a vivir una vida de honra dedicada a la oración:

Porque su padre, enemigo
de nuestras inclinaciones,
pródigo de mis desdichas

y avariento de la dote,
a Diana, procurando
casar primero, y a Cloris,
me niega este bien y obliga
con dádivas, con razones,
con amenazas, a Fénix
que en un convento malogre
la beldad más peregrina
que los siglos reconocen;⁵⁶¹

Fénix, igual que la monja del relato de Torquemada, e igual sobre todo que Beatriz de *El desafío del diablo*, tomará la iniciativa y accederá, consciente de su pecado, a profanar el recinto sagrado y gozar del placer en brazos de Peregrino. No hay pureza en su actitud, no ha sido engañada como Zorrilla quiso expresar en el comportamiento de Margarita, razón de la benevolencia y perdón de María:

y, al fin, concertó conmigo
que esta noche, que esta noche,
cuando al silencio se rinde,
lo más rebelde del orbe,
por una escala subiese,
tantos siglos de esperanzas,
tanta eternidad de amores.⁵⁶²

Y de la misma forma que Beatriz en *El desafío del diablo* fue castigada por su pecado, al participar conscientemente en el sacrilegio, Fénix también será penada con la muerte por el mismo motivo (lo sabremos al comienzo del tercer acto):

que Fénix, estame atento,
aquella noche murió
de espanto; que siempre el cielo
ha tomado de esta suerte
venganza en sus adulterios,
con ser pensamientos solos,
con ser solamente intentos.⁵⁶³

⁵⁶¹ *Obras de Lope de Vega*, tomo VIII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, pp. 71-72.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 72.

El galán, que no se dispondrá a acceder al templo en esta ocasión gracias a haber conseguido las llaves del mismo, como en *Jardín de flores curiosas*, sino que contará con la colaboración de la monja, quien le lanzaría una escala con que poder coronar los muros de la santa casa, empezará a padecer toda una serie de incidentes que se interponen entre él y su propósito.

El cielo se intentará oponer de varias maneras al sacrilegio. La fatal idea de intentar cometer tal pecado es frenada sucesivas veces por acontecimientos extraños que le ocurren al caballero y le impiden llevar a cabo su plan. Sin embargo la temeridad y fijación de Peregrino en su propósito le evitará ver que aquellos accidentes son avisos divinos de muerte física y condena eterna, que tratan de concienciar al joven de su mala idea, dándole la oportunidad de arrepentirse. Pero la ceguera de Peregrino se antoja igual al descuidado comportamiento del caballero anónimo del relato de Torquemada.

Cuando el mancebo se aproxima al monasterio tiene lugar la primera señal del cielo:

cuando sentí que en el pecho
con dos espantosos golpes
a volver atrás me obligan,
y saco la espada entonces.⁵⁶⁴

El galán a la sazón se enfrenta con el supuesto enemigo, pero no le sale nadie al paso, no ve a ningún rival. Entonces piensa que ha sido una alucinación:

Salgo a la calle y no encuentro
enemigo que me estorbe,
acero que me acometa,
ventaja que me alborote;
húrtome el recelo, y pienso
que son imaginaciones;⁵⁶⁵

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 93.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 72.

A continuación, inmediatamente después, tiene lugar el segundo de los avisos, que se corresponde con la visión de la ceremonia de su propio entierro. Dando las doce de la noche en las campanas del monasterio el caballero divisará, accediendo al templo con hachas, una procesión de hombres enlutados y encapuchados. Se trata de un nutrido grupo de dieciséis personas, al que sigue un ataúd sostenido en los hombros de otras seis:

dan las doce,
y al mismo tiempo, del templo
por la misma puerta, en orden
de entierro, arrastrando lutos
veo entrar diez y seis hombres
que cubiertas las cabezas
de funestos capirotes,
con hachas, amedrentaban
el silencio de la noche.
Detrás iban unas andas
cubiertas de luto ,sobre
los hombros de otros seis dellos
en la tristeza conformes.⁵⁶⁶

El hecho de que se produzca la visión del entierro por la noche no es algo extraño, es un detalle presente en todas las versiones. No obstante, que se dé la hora exacta del mismo sí que resulta novedoso si nos fijamos en las obras anteriores estudiadas. Las doce de la noche es un momento mágico, de connotaciones misteriosas, a partir de cuya hora, en versos de Espronceda, precisamente:

Los vivos muertos parecen,
los muertos la tumba dejan.

Palabras que se adecúan al contenido de la tradición que analizamos, de la que *El estudiante de Salamanca* es parte de ese listado. Otras versiones posteriores volverán a utilizar esta hora para situar el momento del

⁵⁶⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶⁶ *Loc. cit.*

incidente, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Lozano, por ejemplo.

El caballero, como es rasgo acostumbrado en todas las adaptaciones, se acerca a los miembros del acompañamiento y pregunta la identidad del fallecido:

-¿Quién es, pregunto a uno de ellos,
el difunto? Y respondiíme:
-Peregrino, hijo de César,
marqués de Santelmo.⁵⁶⁷

De manera distinta a como ocurriera en *El vaso de elección, San Pablo* el caballero, que es hijo de un marqués y, por tanto, servido por criados, no se encuentra acompañado por persona alguna durante esta aventura. Es él, y no su servidor, como ocurría con Eliud en la obra citada, quien se acerca a uno de los integrantes de la comitiva y pregunta acerca de la identidad del muerto. No hay descripción añadida del personaje al que Peregrino pregunta, en Montoya, por ejemplo, era descrito como un aterrador ser de ultratumba. Sólo pregunta en una ocasión, y a un único fantasma. No mantuvo siquiera un diálogo con él, sino que tras escuchar su nombre se vino abajo y estuvo apunto de desfallecer.

Tanto Montoya como el caballero anónimo de Torquemada se mantuvieron incrédulos ante las palabras que escuchaban, porfiaron, se rieron, rectificaron al espectro y volvieron a preguntar a un segundo miembro de entre los presentes, ante cuya contestación enmudecieron finalmente asustados. Peregrino, por el contrario, admiróse ya de las palabras que del primero de los fantasmas hubo escuchado y se quedó paralizado. El héroe que en aventuras posteriores de esta misma comedia será capaz de enfrentarse a aparecidos, en esta ocasión, sin embargo, se siente absolutamente dominado por el miedo:

perdí la vista, y confieso
que desde que tengo de hombre
el ser, fue la vez primera
que el recelo me conoce;

⁵⁶⁷ Loc. cit.

díganlo mis travesuras,
pues en tantas ocasiones
hice animosos desprecios
de la infamia de tu nombre.⁵⁶⁸

Otra vez, tal cual ocurriera con el aviso anterior en que dos golpes en el pecho le hicieran retroceder algunos pasos, el caballero tras volver en sí no ve nada, volviendo a comprender que todo aquello había sido de nuevo imaginaciones suyas, meras ilusiones.

Totalmente alejado de una interpretación didáctica en forma de mensaje divino, apartado de cualquier pensamiento relacionado con el escarmiento o amonestación por la mala acción que iba a cometer, Peregrino retoma, algo confundido, su empresa y comienza a subir por la escalera lanzada por la monja. Es entonces cuando tiene lugar la tercera de las amonestaciones divinas. Subiendo la escala cuatro hombres, enviados del cielo, le arrojan a tierra:

cuando al último me embisten
cuatro enemigos feroces,
que diciendo que tenían,
con espantosas visiones,
para matarme licencia
del cielo, como quien coge
una pelota de viento
por él en tierra me ponen.⁵⁶⁹

Se produce entonces una lucha entre él y los cuatro enviados divinos. Como consecuencia de las heridas que le hubieron infligido y de los gritos que en tal encarnizada batalla fueron emitidos, el padre del caballero, don César, alarmado acudió a socorrerle. Es en aquel momento, una vez que desaparecieron los agresores, cuando Peregrino le cuenta al marqués todo lo sucedido desde que esa misma noche se propuso reunirse con Fénix.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pp. 72-73.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 73.

⁵⁷⁰ La comedia se inicia precisamente con este encuentro entre Peregrino y el marqués, que al escuchar los gritos sale en su ayuda. Todas los sucesos mencionados son contados por el caballero a su padre, una vez que se encuentran ya en casa. Se juega con el orden de los acontecimientos, y el episodio del entierro no es representado, sólo descrito con palabras, con lo que, probablemente, perdería gran parte del efecto dramático.

Las palabras de don César advierten claramente a su hijo que aquellos incidentes no eran otra cosa que avisos divinos, sucesivos mensajes de Dios para que el galán se echara atrás en su proyecto:

Peregrino, peregrino
suceso ha sido; no enojos
al cielo que te da aviso
con tantas inspiraciones.
Ya es Fénix esposa suya,
deja que el cielo la goce,
que pocas veces consiente
adulterios de los hombres.⁵⁷¹

Las razones de su padre lograron definitivamente hacer que el caballero entrara en conciencia, y que desistiera de tal sacrilegio. Sin embargo, una vez que el marqués se hubo marchado, apareció en su casa Fénix, que en traje de hombre se había presentado allí, escapando del convento, para que los dos se fuguen finalmente de la ciudad. Tras las dudas iniciales de Peregrino, finalmente cae en la tentación y escapa con ella.

Pero la supuesta Fénix que acude vestida de mancebo a casa del caballero no es la monja. Esta, como ya hubimos comentado, murió en el convento como castigo a su intento de adulterio. En el acto III, se sabrá que aquella mujer no es Fénix, sino una criatura enviada por el cielo para castigarle en el infierno por sus pecados:

PEREG: ¿Pues quién eres?
FÉNIX: Soy tú mismo,⁵⁷²
sobrenombre que me dieron
los cielos para castigo
tuyo esta licencia, y quiero
de lo que has sembrado en ti

⁵⁷¹ *Obras de Lope de Vega*, tomo VIII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, p. 73.

⁵⁷² En la versión posterior de Rosete Niño (MS Bibl. Municipal, sigt. 1-63-12) hay un interesante cambio en estos versos, incidiendo más en el carácter infernal del personaje:

SEVER: Pues, ¿quién eres?
FÉNIX: Luzbel soy,
tu señor, a quien le dieron
los cielos, para castigo
tuyo, esta licencia y quiero
que por tal me reconozcas
en las llamas.

llevar el fruto.
PEREG: Es el cielo
más piadoso
FÉNIX: Peregrino,
no hay que confiarte en eso,
porque el cielo te ha dejado
para que con alma y cuerpo
te lleve yo.⁵⁷³

Entendemos, como consecuencia, que aquellos avisos divinos acaecidos sobre él la noche del rapto, y no entendidos por el caballero como tales, manteniéndose invariable y sin arrepentirse salvo cuando su padre le hubo hablado, han originado la aparición de este doble de Fénix (dando valor al significado de su nombre). Y la explicación por la cual Dios envía a este personaje –Luzbel en la versión posterior– es para castigar a Peregrino.

El cielo quiere probar si su arrepentimiento es real, sentido y firme. La resistencia del caballero no fue, sin embargo, suficiente, y Peregrino caerá en la tentación. Como consecuencia de ello, *Luzbel* irá dirigiendo al caballero –simbólicamente– hasta el mismo infierno.

En este aspecto la comedia coincide notablemente con un romance del siglo XVIII que recoge Joaquín Marco en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX* (1977), y que veremos más adelante. En él, un galán renegará de su propósito en una primera ocasión, advirtiendo la amonestación divina. Sin embargo volverá a caer en el mismo error una segunda vez, siendo definitivamente castigado con la muerte.

A lo largo de ese viaje señalado, ambos se han convertido en bandoleros, sucede un extraño suceso. Tras haberse encarado con un fantasma, al que tendió la mano en una escena que recuerda el final de *El burlador de Sevilla* (1625), Peregrino abrirá sus ojos a Dios, quizás por haber visto la muerte al bajar al sepulcro con el espectro. Su actitud sí que será ahora de verdadero arrepentimiento y entrega; la vivencia con el muerto le ha abierto los ojos del entendimiento, y ha sufrido un tremendo desengaño moral.

Es entonces cuando *Luzbel* le dice que ya es tarde, que él no es Fénix sino un enviado divino que debe llevarle a las llamas del infierno por su malvado comportamiento. Pero en esta ocasión, la verdadera redención que se produce en el caballero, así como su humildad de aceptar su condenación si así el cielo lo manda, provoca precisamente que Dios ordene a *Luzbel* que le deje libre y no le haga arder en el infierno:

⁵⁷³*Obras de Lope de Vega*, tomo VIII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930, p. 93.

PEREG: Cuando permitiere el cielo
arrojarme a esos abismos
estaré contento en ellos.
FÉNIX: Vencido me has a humildades;
quédate, que si yo puedo
me has de tornar a cobrar,
que agora me aparta el cielo.⁵⁷⁴

De esta manera, Peregrino, a pesar de su mala vida, logra salvarse de la condenación –incluso de la muerte física– debido a su real y sentido arrepentimiento.⁵⁷⁵

Salvando las distancias, la figura de *Luzbel* no se alejaría demasiado de aquellos dos mastines que persiguieron, hasta matarle y enviar al infierno, al caballero anónimo del *Jardín de flores curiosas*. Aquellos mastines debían matar (era inexcusable) al caballero que había visto su propio entierro; sin embargo uno de los comentarios del diálogo postreros al relato advertía que el caballero se hubiera salvado de la condenación con el simple hecho de haberse arrepentido, aunque fuera de pensamiento.

Peregrino, como aquel caballero, iba a morir y ser condenado en el infierno. Llegaría un momento en que *Luzbel*, como los perros, le devoraría. Pero mientras el caballero anónimo probablemente no se hubo arrepentido, sí lo hubo hecho el joven Peregrino. Como consecuencia de ello se salvará de las garras del infierno, e incluso también de la muerte física, debido a que la carga de superstición con que se había originado el relato de Torquemada, obligando perentoriamente a morir al caballero que presenciara su propio entierro, había sido eliminado.

Muy interesante y curiosa resulta esta historia para nuestro comentario si tenemos en cuenta la otra leyenda de Zorrilla *Margarita la tornera*. Este poema está basado en la traición de la religiosa que escapa del convento y es suplantada por la Virgen María, que reemplaza a la monja tráfuga ocupando su cuerpo y realizando sus tareas conventuales mientras la verdadera huye con don Juan.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁷⁵ Nos hemos limitado, obviamente, a explicar el tema que dentro de la globalidad del argumento está relacionado con el episodio del entierro y el sentido de la redención. *El niño diablo*, sin embargo, no acaba en estos términos, que se ubican en las primeras escenas del acto III. En pocas palabras: Peregrino, que es hecho preso por su propio padre, será sin embargo perdonado por el rey de Nápoles, que se casa con su hermana, haciéndole general y conde de Amalfi. Final feliz y ya totalmente alejado del castigo y arrepentimiento cristiano de su primer acto.

En la comedia *El niño diablo*, Fénix, la monja que intenta huir del convento, será también suplantada. Sin embargo, como ya sabemos, su sosias no será precisamente la Virgen María, en un acto de bondad infinita, sino, todo lo contrario, una criatura infernal que suplanta a la joven recientemente fallecida.

4.1.5. SOLEDADES DE LA VIDA Y DESENGAÑOS DEL MUNDO.

Mayor importancia tendrá la novela de Cristóbal Lozano⁵⁷⁶, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658). Se trata de la adaptación más relevante de cuantas se han realizado si tenemos en cuenta la enorme influencia –ayudado notablemente por los dos romances populares publicados años después⁵⁷⁷ – que ejercerá en las versiones posteriores, e incluso en otras tradiciones como la que empieza a gestarse por aquellos años en torno al caballero sevillano don Miguel de Mañara.

La obra de Lozano se basará principalmente en el relato de Torquemada, y cambiará su desenlace cruel por un final mucho más optimista y esperanzador. En ella el estudiante de Córdoba, Lisardo, verá su propio entierro, a raíz de cuya visión tomará el hábito de monje, dedicando su vida a honrar a Dios.

El autor, como hemos tenido ya la oportunidad de advertir, no es el primero que cambia el final del relato de *El jardín de flores curiosas* para emplear otro mucho más consolador y positivo. El mismo poeta de *El niño diablo*, cuya refundición de Pedro Rosete no sería muy anterior en el tiempo a 1658 (cuando publica Lozano su obra), también salva al caballero, sin embargo, y siendo la gran diferencia entre ambos escritos, mientras en Lozano es la visión quien provoca el cambio de Lisardo, no sucede lo mismo con Peregrino, y en este joven el entierro es un aviso más que en nada cambia su propósito.

⁵⁷⁶ Escribe Joaquín de Entrambasaguas:

Se publicaron las *Soledades* en 1658, precedidas del título *Los Monjes de Guadalupe*, y a nombre de don Gaspar Lozano Montesinos, sobrino del autor, porque mal se compasaba el carácter de esta obra con el severo sacerdote que dio a la estampa, años antes, el *David Perseguido*. Al morir don Cristóbal fueron ya reimpresas en la edición de 1672 y siguientes como obra de él.

Joaquín de Entrambasaguas, *El doctor don Cristóbal Lozano*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927, pp. 58-63.

⁵⁷⁷ Estos dos romances serán estudiados seguidamente, una vez analizada la novela de Lozano.

Soledades de la vida y desengaños del mundo, es una amalgama de historias y cuentos engarzados en una trama principal. A ese argumento principal, que es la relación amorosa entre Lisardo y Teodora, se une una serie de relatos menores que se relacionan finalmente con él, debido a que son incidentes que les ocurren a determinados personajes con los que se encuentran los dos amantes en sus diferentes caminos. La falta de orden cronológico en el desarrollo de los acontecimientos supone un interesante punto de vista que complica todavía más su entendimiento.

El libro está dividido en cuatro partes o soledades. El episodio del entierro estaría incluido en la última de las cuatro, siendo el suceso más importante y significativo de la obra.

El argumento –sólo resumiremos aquello que interesa a nuestro tema– se centra en la relación amorosa entre Teodora y Lisardo. Los dos amantes vieron interrumpido su trato cuando el tío y hermano convencen a la muchacha para que se hiciera religiosa. Como consecuencia de ello tendrá lugar la cita y la fuga consiguiente. Sin embargo ésta no se produce.

En la soledad primera se cuenta la historia desde el punto de vista de la muchacha, que advirtiéndole la no asistencia del caballero a la cita, despechada, incita a su hermano para que salga en persecución del galán; después, una vez recibida una carta de Lisardo en la que explica la causa de su abandono, se arrepiente de su acción y corre para evitar su muerte, aunque llega tarde y encuentra el cuerpo muerto del que piensa que es el caballero Lisardo. En la soledad cuarta cambia el enfoque, y la historia será contada desde el punto de vista de Lisardo. Es entonces cuando asistimos al episodio del entierro, donde el joven, tras presenciar las misas oficiadas por las almas del purgatorio, sufrirá un desvanecimiento. Una vez recuperado del desmayo padecido, el caballero se arrepentirá de sus actos y decidirá no acudir a la cita que tenía con Teodora.

Todos los personajes importantes de la novela acaban abrazando la religión y tomando los hábitos. La enseñanza principal que se obtiene de esta ficción es que la vida monástica es el camino principal para entrar en el Reino de los Cielos, que un verdadero arrepentimiento, con la consiguiente vida entregada a Dios, es el motor imprescindible para conseguir la salvación.

La relación entre dos amantes, siendo ella monja y él del siglo, vuelve a ser la materia principal del relato. Como ocurriera en la comedia *El niño diablo* (1631) con la monja Fénix, en esta novela Teodora también ingresa en un convento a instancia de sus familiares, y lo hace estando enamorada de un caballero:

Sabed, pues, que aunque entré determinada, de no acordarme del siglo, no se pudo apagar aquella centella amorosa, y así nunca dejé de corresponder a Lisardo del modo que a los principios, buscando ratos hurtados para hablarle [...] ⁵⁷⁸

Como ha sido hasta ahora aspecto repetido y frecuente en todas las versiones, excepto en *El vaso de elección San Pablo*, donde no existe relación amorosa alguna, vuelve a ser ella, la monja enclaustrada en el monasterio, quien toma la iniciativa y planea la fuga con su amante:

Si eres hombre, Lisardo, para entrar una noche acá adentro, allí veremos si es engaño lo que yo te digo, o si es fingido lo que tú me quieres. ⁵⁷⁹

Es muy importante resaltar que el caballero de esta historia no es un galán al uso, su valor está muy lejos del que pudiera haberse apreciado en Peregrino, y no es tampoco un conquistador de mujeres, aspecto que será graciosamente desarrollado en los romances populares. Resulta convincente, por tanto, y no una estratagema de burlador, la promesa de matrimonio que le hace a Teodora, a pesar de la peligrosidad de la situación.

Para terminar de delimitar la figura de Lisardo, debemos señalar que tampoco posee el poder que pudiera apreciarse en Peregrino, hijo de un marqués, en Montoya, o en el caballero anónimo de Torquemada. El estudiante de Córdoba es un noble con dinero y sirvientes, pero no tan principal como los anteriores o el mismo Tenorio.

La hora convenida en que los amantes pactaron llevar a cabo el rapto fue, de nuevo, las doce de la noche. Las coincidencias en esta primera parte del episodio entre la obra de Lozano y *El niño diablo* son notables. Tenemos en ambas una historia de amor rota como consecuencia del ingreso de la amada en un convento, precisamente por consejos familiares. Señalamos el hecho de que sea un rapto, y no encuentro carnal, la finalidad de la cita; y que resulte ser precisamente a las doce de la noche, hora, por lo demás, usual en este tipo de historias de amores y fantasmas. Nos encontramos hasta aquí con importantes aspectos en común que quizás indiquen algo

⁵⁷⁸ Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', Albacete, 1998, p. 33.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 163.

más que pura coincidencia; no obstante el posterior desarrollo de ambas obras tomarán caminos diferentes, y la novela de Lozano se centrará básicamente en el episodio de Torquemada, desviándose la comedia de *El niño diablo* hacia otro tipo de influencias como la del caballero que estrecha la mano a un muerto, o el hecho de que el diablo, u otro ser infernal, tome cuerpo de mortal.

La descripción que de aquella fatídica noche hará Lozano es muestra de una narrativa cercana a los elementos característicos románticos. Al margen de la hora y los fantasmas, presente en todas las versiones, el autor ambienta la escena bajo un cielo negro con densos nubarrones; noche dominada por una gran oscuridad, hasta tal punto que el personaje debe utilizar la espada como bastón para apoyarse y no irse al suelo tras cada paso dado. Se hace verdadero hincapié en el silencio reinante al inicio del trayecto, que amedrenta el corazón del héroe, temiendo en ello un mal presagio de los cielos, y el empleo posterior de los cantos fúnebres y el doblar de las campanas para conseguir un efecto turbador en el lector. Este tipo de pintura no había sido, hasta entonces, empleada en los escritos pertenecientes a la tradición, a pesar de que los elementos de la misma –espectros, ermita, entierro– daban pie a ello; precisamente el Romanticismo ha sido el movimiento literario que con más obras ha tratado la visión del entierro. Y Lozano se adelantará a su tiempo elaborando un tipo de escritura de alguna manera cercana, en algunas partes del episodio, a los modelos descriptivos del propio Zorrilla:

Salió tan oscura, y negra, envuelta en pabellones de algunos densos nublados, que verdaderamente parecía, que todo el Cielo salió arrastrando bayetas; noche en fin la más oportuna que pudo desear un pecho enamorado, para salir de rebozo a vistas de sus amores.⁵⁸⁰

Acudiendo solo y sin criado al encuentro (el propio Lisardo comenta que decidió no llamar a Camacho para que le acompañase), llegando a las cercanías del monasterio, empieza a escuchar ruido de espadas y broqueles. Sintiendo que un grupo de personas le seguía, se esconde entre unos costales. Es entonces cuando tiene lugar el primer incidente fabuloso que le ocurre al caballero:

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 164.

y al emparejar con ellos oí que dijo uno en alta voz: *Lisardo es, matadle*, repitiendo todos; *muera, muera*, movieron un tropel de cuchilladas; y a poco rato, escuchando una voz, que lastimada y triste dijo solamente: *Ay que me han muerto*; escaparon todos corriendo a toda prisa, dejando la calle en aquel sordo silencio que antes estaba.⁵⁸¹

Advertimos que Lisardo no se corresponde con el prototipo de galán pendenciero y valentón propio de estos caballeros como Peregrino, don Juan, Montoya, don Félix de Montemar... Cualquiera de ellos probablemente se hubiera enfrentado a esa tropa de asesinos, sin embargo se esconde temeroso y se mantiene a la expectativa.

Justo cuando suenan las campanas de las doce de la noche, el galán huye de la calle en que le hubo ocurrido tan extraño suceso y llega al monasterio. En aquel preciso momento, junto a sus muros, las campanas cambian su tañido para doblar a muerto; Lozano, como después Zorrilla, tendrá muy presente estas manifestación acústicas en su descripción. Sucede entonces la visión de la ceremonia fúnebre. La pintura que hace el autor del lúgubre funeral es muy completa. En comparación con las versiones anteriores, Lozano se extenderá notablemente, explicando de manera detallada cada una de las etapas en que pudiera dividirse el episodio: la procesión y las misas. Inicialmente describe la aparición del desfile, cuyos componentes cantaban oraciones fúnebres. Eran eclesiásticos cubiertos de sobrepellices y roquetes, «con la Cruz y manga negra delante». Seguido a ellos llevaban entre cuatro personas el cuerpo del difunto, cubierto con un paño negro.

Lisardo se encuentra con el funeral en su camino hacia la iglesia, y acompañará atemorizado a la ceremonia desde el exterior al interior del templo. No necesita para acceder ni escala, como el joven Peregrino, ni empujar siquiera la puerta como Montoya, sino que, de la misma manera que ocurriera en el relato de Torquemada, las puertas de la iglesia se mantienen totalmente abiertas, dejando ver por el hueco las miles de luces que iluminan el recinto.

Las muestras amplias de religiosidad por parte del caballero son un aspecto novedoso y no tratado en las anteriores versiones. Justo al acceder a la iglesia, Lisardo procederá como un joven creyente que, al margen de su propósito sacrílego, demuestra ser muy religioso:

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 165.

quiteme el sombrero, tomé agua bendita, persigneme muchas veces, y hincado de rodillas al Altar entre temblores mortales, dándosle dientes con dientes apenas pude acertar con decir un Pater noster.⁵⁸²

Se trata de pequeños detalles⁵⁸³ que van introduciéndose en el relato a favor del personaje, y que desde muy pronto, en que se indica su temor cuando Teodora le propone la fuga, se nos presenta como un muchacho de corazón cristiano, que quizás no desmerezca de una segunda oportunidad, muy lejos en su proceder al típico burlador totalmente despreocupado de la religión como don Juan Tenorio. Esa segunda oportunidad se corroborará seguidamente con las misas a él dedicadas por las almas del purgatorio, quienes responden así a otro ejemplo de religiosidad por parte de Lisardo: las oraciones que hubo dirigido a aquellas almas sufrientes durante su vida.

Una vez dentro de la iglesia, el caballero se mostrará aterrorizado del acto funerario que está observando. Su terrible miedo y espanto, que le provoca incluso el castañeteo de los dientes (totalmente alejado, nuevamente, del prototipo del galán como Montemar, Peregrino, o Tenorio), demuestra quizás, como consecuencia de que ese miedo no está del todo justificado todavía, que el caballero no ha dejado de pensar en momento alguno que aquel cadáver pudiera tratarse del suyo.

Arrodillado como estaba se acerca a uno de los integrantes de la comitiva, a quien le pregunta la identidad del muerto:

Y tirándole de la ropa, y él inclinando el cuerpo para oírme, le pregunté con mucha cortesía quién era aquel difunto que enterraban, y respondiome dando primero un suspiro: Este es Lisardo el estudiante⁵⁸⁴

Lisardo, apunto de desfallecer tras escuchar que el muerto es él, volverá a preguntar a otro de los acompañantes. Su actitud, sin embargo, no es

⁵⁸² Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', Albacete, 1998, p. 168.

⁵⁸³ Recordemos que sobre el personaje de Montoya comentamos algo parecido referente a su nobleza de alma. El hecho de haber salvado aquella noche al viejo y a la dama del saqueo de unas bandidos, muestran gallardía y buen corazón en el capitán, totalmente negado en otras acciones, y que podríamos advertir un pequeño resquicio de esperanza para su salvación.

⁵⁸⁴ Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', Albacete, 1998, p. 168.

altanera; no porfía ni se ríe, está totalmente espantado. Al oír la misma respuesta, el caballero replicará entonces a ambos diciendo que se engañaban, que Lisardo el estudiante de Córdoba no puede ser el fallecido. La contestación que recibe a continuación no se limita a confirmar y ratificar de nuevo lo que le hubieron dicho, como ocurriera en el relato de Torquemada con el fanfarrón caballero que se reía de la respuesta, sino que, tras establecerse una pausa en los actos y siendo mirado por todos los presentes, el maestro de ceremonias le dirigirá las siguientes palabras:

Caballero, todos los que estamos presentes somos almas, que ayudadas con las oraciones y limosnas de Lisardo salimos del purgatorio, a cuyo favor reconocidas venimos a enterrarle, y a hacer por él aquellas exequias, porque está su alma en duda de salvación.⁵⁸⁵

Se nos revela entonces que la comitiva está compuesta por ánimas del purgatorio que hacen las exequias para Lisardo, cuya alma está a punto de condenarse. Entendemos de nuevo y como en las anteriores versiones, que todo forma parte de un aviso del cielo, para que Lisardo se dé cuenta que su comportamiento sacrílego con la monja provocará que se hunda en el infierno. Sin embargo la presencia de estas almas recuperadas para el cielo, que rezan en favor del caballero, completa y fortalece la idea de la amonestación y advertencia divina.

El aviso realmente comprende la visión de su muerte junto a las calles del convento, pereciendo inconfeso y en pecado mortal. Aquel suceso que presenciara oculto entre unos costales, es un anuncio de lo que le va a pasar –muerte física y condenación eterna de su alma– si insiste en su propósito de raptar a Teodora.

Estas misas oficiadas por las ánimas del purgatorio, en pago a las oraciones y limosnas que les dedicara el caballero, intentan salvar su alma, que se condena irremisiblemente. Son ellas las que le anuncian su patético destino, y las que le dan la posibilidad de contemplarlo y poder rectificar. Si no es consciente de lo que aquella ceremonia implica, si no se arrepiente de su empresa, morirá (de la misma manera que hubo presenciado cuando estuvo escondido).

El hecho de haber dedicado a las ánimas del purgatorio varias oraciones durante su vida ha conseguido que estas le avisen del hecho patético, dándole una segunda oportunidad, anunciando al caballero que no es el camino, y que si le sucede a continuación una muerte como la que ha presenciado, una vez que ellas han cumplido con su deber y le han

⁵⁸⁵ *Ibidem*, pp. 168-169.

advertido del peligro de su alma, se condenará sin remisión en el fuego del infierno; de hecho morirá también a cuchilladas y de forma muy parecida el pobre peregrino con el que cambió sus ropas momento después de haber presenciado las misas y dedicarse a la religión.

Es la primera vez que el concepto de ánimas del purgatorio aparece en esta tradición del hombre que contempla su propio entierro. Su presencia en la historia, motivada por los rezos y limosnas que Lisardo les hubo dedicado, habla en favor de las indulgencias y demás consideraciones religiosas que inciden en la salvación de las almas, advirtiendo una lectura propia de la Contrarreforma. Este papel que desempeñan las oraciones en el destino de las almas será perfectamente expresado por otra de las obras perteneciente a la tradición de este episodio del entierro. Se trata de *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) de Mérimée donde se describirá un cuadro en el que el protagonista –en este caso don Juan de Maraña– advertirá su importancia:

El ánima que echaba a volar hacia el paraíso era la de un pariente de la familia de Mañara, que, sin duda, tenía algunos pecadillos que reprocharse; pero el conde había pedido por él, había dado mucho al clero para salvarle del fuego y de los tormentos, y había tenido la satisfacción de mandar al paraíso el ánima de su pariente sin dejarle tiempo para aburrirse demasiado en el purgatorio.⁵⁸⁶

El caballero no se acercará en esta ocasión a observar la cara del fallecido durante la misa de difuntos. Recordemos que, por ejemplo, Montoya llega hasta el cuerpo y, perplejo, ve su propio rostro en el cadáver, asistiendo el lector a un logro poético y uno de los momentos de mayor fuerza dramática del poema. Debemos comentar, sin embargo, que cuando Lisardo presencia escondido su supuesta muerte junto a las calles del monasterio, sí se acercará después al fallecido e intentará ver su rostro. Ocurrirá, no obstante, que cuando iba a lograr verle la cara, presiente la llegada de gente y decide huir despavorido, temiendo caer en manos de la justicia.

Finalmente Lisardo, tras escuchar las palabras en la iglesia del maestro de ceremonias, sufre un desfallecimiento. Es entonces cuando

⁵⁸⁶ Prosper Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, p. 39. María Badiola Dorronsoro, traductora de esta edición, ha modificado el apellido Maraña por Mañara.

acaba la visión del entierro. El desmayo del héroe no solamente debemos interpretarlo como un vahído producto de un ataque de nervios, sino que, básicamente, simbolizará la muerte de Lisardo, y el nacimiento de un nuevo hombre de Dios, de un penitente.

Cuando el caballero regresa a su casa, ya totalmente cambiado como producto de la visión del entierro, le dirigirá a su criado Camacho unas palabras que confirman lo que acabamos de decir:

Quédate con Dios, que ya es muerto Lisardo, yo propio le vi matar, yo propio acompañé su entierro, yo propio he asistido a sus exequias. Ya no hay Lisardo Camacho amigo, ya desde ahora no me verá más tus ojos; ya para salvarme me parto a hacer penitencias.⁵⁸⁷

El recurso del desmayo, entendido como muerte aparente, que establece el final de una vida y el comienzo de otra muy distinta, totalmente virtuosa, será utilizado posteriormente en la leyenda *El capitán Montoya*. De tal manera que en el poema de Zorrilla el cambio del personaje irá además acentuado con el empleo de un nuevo nombre, Fray Diego de Simancas.

Lisardo despierta en la iglesia completamente solo. Una vez recuperado no olvidará todo aquello que ha vivido momentos antes, y plenamente consciente de lo sucedido no actuará como Peregrino que, pasado el susto, achacó los incidentes a una alucinación sin importancia, continuando con sus planes amorosos con la monja. Muy al contrario, Lisardo tendrá muy en cuenta los lances vividos y su comportamiento variará de manera absoluta, sin necesidad de otro mensaje. Abandonará la idea de reunirse con Teodora y se dirigirá hacia su casa; allí distribuye sus riquezas entre los criados, y escribe una carta a la monja donde explica su ausencia. En definitiva, se prepara para vivir una vida muy diferente a la llevada hasta ahora, con la única finalidad de hacerse grato a los ojos de Dios. Como hiciera el caballero de Torquemada, Lisardo también abandona la iglesia para dirigirse a su casa. Pero al contrario de cómo lo hiciera el primero, este último caballero no saldrá despavorido del templo, muy al contrario, camina con seguridad, totalmente reconfortado y sin miedo de ningún tipo. Lisardo ya es otro hombre antes de salir de la iglesia, con absoluta seguridad ha entendido el mensaje, no va a ser castigado y, como consecuencia, tampoco será perseguido por los dos mastines negros:

⁵⁸⁷ Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', Albacete, 1998, pp. 169-170.

Despedido con el alma de Teodora, mudado ya el amor con que iba a verla en voluntad más fija, me salí de la iglesia, sin cuidar de que las puertas se cerrasen, que ni mi miedo tenía este lugar, ni el testimonio del caso pedía tal diligencia.⁵⁸⁸

4.1.6. *DOS ROMANCES ANÓNIMOS SOBRE LISARDO.*

Gran popularidad debió de alcanzar la obra de Cristóbal Lozano. Al poco tiempo salieron, en pliego suelto, dos romances anónimos⁵⁸⁹ sobre el mismo personaje, Lisardo el estudiante de Córdoba, que serán recogidos con posterioridad en el *Romancero* de Agustín Durán en 1821⁵⁹⁰. En ellos se reproduce con total fidelidad el episodio del entierro narrado en las *Soledades de la vida y desengaños del mundo*.

Los romances, que trasladan al verso exclusivamente la historia de amor entre Lisardo y Teodora, tratan dos momentos distintos de la novela. El primero de ellos desarrolla un suceso previo a la noche de la postrera cita, y sirve de aviso inadvertido para el estudiante. El segundo narra precisamente el episodio de las ánimas del purgatorio, con escasas diferencias respecto a la obra de Lozano.

Los dos poemas mantienen una unidad entre sí. Existe entre ambos continuidad, y tratan acontecimientos sucesivos, perfectamente encadenados. La correspondencia entre ellos se observa en los versos iniciales del segundo poema, en cuyas palabras apreciamos una prolongación de la historia y los personajes:

Después que hubo Teodora
logrado tan santa vida⁵⁹¹

En el primero, anterior a que Teodora ingrese en un convento, la cita furtiva entre ambos es seguida de la aparición de un misterioso embozado,

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 169.

⁵⁸⁹ Entrambasaguas no descarta la posibilidad de que fuera el mismo Cristóbal Lozano el autor de los populares romances. Joaquín de Entrambasaguas, *El doctor don Cristóbal Lozano*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927, p. 61.

⁵⁹⁰ Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, romances 1271 y 1272, p. 266.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 266.

quien, tras encaminarse a determinado lugar, informará a Lisardo de que exactamente en ese sitio matarán tiempo después a un hombre, aconsejándole que enmiende su vida. En el segundo, una vez que Teodora ya es monja, la cita sacrílega no llega a producirse, precisamente por la *muerte de Lisardo* en el lugar señalado. A continuación, las exequias, el desmayo, y la vuelta a casa totalmente curado de pecado.

La historia de ambos romances, de la misma manera que ocurría en *Soledades*, aparece contada por el mismo personaje que las protagoniza, el propio Lisardo, que lo relata todo a un interlocutor que no interviene nunca, llamado Carlos:

Escucha, Carlos, mi historia,
si no te enfada el oírla,
por lo extraordinaria y larga,⁵⁹²

En los poemas se subraya con cierta frecuencia la condición social del protagonista. Al informar de su procedencia cordobesa, el propio Lisardo comentará su educación elevada, propia de familias distinguidas:

En esta ciudad criéme
con las costumbres debidas
y estilos más bien versados
que hay en la caballería;⁵⁹³

Aspecto que volverá a ser señalado cuando, en presencia de Teodora, hace gala de su alta condición social para que aquella no temiera ser deshonrada:

Que vuestro honor no peligra,
que nunca está más guardado
que ahora, que le cobija
sangre noble;⁵⁹⁴

⁵⁹² *Ibidem*, p. 264.

⁵⁹³ *Loc. cit.*

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 265.

La edad del caballero también se señalará con cierta precisión en los versos iniciales del primero de los romances, a manera de introducción. Tras sus primeros estudios en Córdoba, se trasladará con diecisiete años a Salamanca para estudiar en la Universidad. Allí trascurridos tres años de éxitos académicos se hará amigo de Claudio, de cuya hermana Teodora terminará enamorado.

El estudiante Lisardo, en contra del muchacho de parecida edad que fue enviado por su padre don Gil de Alarcón a estudiar a la Universidad de Valladolid (en *Margarita la tornera*), no será mujeriego ni pendenciero, sino que realmente se dedicará a los estudios. Su condición de joven aplicado y muy poco experimentado en lances amorosos será expresada con cierta claridad en los romances (mejor que en la novela), y será uno de los aspectos de mayor interés en nuestro comentario.

En Lisardo nada hay de burlador y de donjuán; definitivamente no se trata de un seductor. Hay varios aspectos en los romances que confirman estas palabras. Cuando al caballero se le comunica que Teodora iba a ser recluida en un monasterio como monja, Lisardo se viene repentinamente abajo. En su cabeza no apreciamos una mentalidad de conquistador. Mientras en Montoya, Tenorio, o Alarcón –por citar sólo algunos– la información recibida hubiera supuesto un interesante reto, y se plantearían seguidamente y con mayor motivo la posibilidad de poseerla, por el contrario el apocado Lisardo siente que el mundo se le cae a los pies:

Apenas tan tristes nuevas
adquirí, cuando mis dichas
se desplomaron al suelo,
quedando desde aquel día
descuadernado de insultos,
desvelado de fatigas,
hostigado de congojas,
y en sin norte y sin guía⁵⁹⁵

Pero con mayor claridad se observa el contraste entre los galanes sugeridos y la candidez del caballero Lisardo, cuando éste se presenta en el balcón de su amada, de nuevo en el primer romance.

La criada de Teodora consigue que Lisardo logre acceder a la habitación de su ama. El caballero que, temblando de inseguridad, se presenta ante Teodora, retrocede y abandona sus propósitos porque ella no se entrega a

⁵⁹⁵ *Loc. cit.*

sus brazos nada más verle. La mínima oposición mostrada por la muchacha le provoca un total rendimiento de sus propósitos. El poco conocimiento que tiene del comportamiento femenino hace que abandone la conquista cuando Teodora le ofrece un mínimo de resistencia, como es de rigor entre las damas de aquella época, con estas palabras:

¡Ay Lisardo! ¿quién pudiera
el dar a tu amor cabida
sin romper obligaciones
del voto que ya me obliga!
Mira mi recogimiento,
mira el fervor que me anima,
mira también la palabra
que a Dios tengo contraída;
y pues eres entendido,
no me inquietes, vida mía.⁵⁹⁶

Víctor Said Armesto escribe acerca de estos versos:

En el fondo de esta dulce repulsa late un llamamiento. Pues como si nada. Lisardo, prudente y modosito, no inquieta más a la doncella, y esquivaba el bulto con tan honesto proceder y recato, que no hay más que pedir. Y Teodora, al otro día, ingresa en el convento.⁵⁹⁷

El caballero respetuoso y considerado, muy incómodo en ese tipo de situaciones, ofrece una escena que raya en la comicidad.

Resulta tremendamente curioso la manera por la que logra acceder Lisardo a los aposentos de Teodora: según parece gracias a la compasión de la criada. No queda claro en ningún momento la razón real por la que aquélla deja pasar a Lisardo. Ignoramos si Teodora ha querido probar realmente si el caballero la ama, para lo cual habló previamente con la criada, ideando la cita, él nunca se hubiera atrevido a escalar al balcón u otro hecho parecido, o realmente es una manera con que el autor quiere expresar el camino de la tentación por el cual transitará el caballero hasta que llegue finalmente su arrepentimiento final, con extraños sucesos, sin explicación, dirigidos desde el cielo.

⁵⁹⁶ *Loc. cit.*

⁵⁹⁷ Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 174.

El primero de los planteamientos cobra cierto peso con el transcurso del romance. La ingenuidad del caballero y la desesperación de ella, motivada por el retraimiento del galán, provoca que sea Teodora, por supuesto, quien tome la iniciativa de la fuga; ello nos hace pensar que, quizás, aquella cita secreta fuera también planeada por la propia muchacha:

Que si tú te determinas
a sacarme del convento,
sin que el temor me desista,
sin que el pundonor me estorbe,
me arrojaré compelida
a los lazos de tu amor,⁵⁹⁸

Pero, aun así, el bueno de Lisardo sigue sin verlo claro, y vacila, sin terminar de decidirse. Es todo lo contrario a lo que podría esperarse de un conquistador, y como el *Don Juan*⁵⁹⁹ de Lord Byron, el caballero de estos poemas es más un seducido que un seductor:

Le respondí: Dulce dueño,
amada prenda querida,
no quiero morir, creyendo
con el donaire y la risa
que me quieres engañar⁶⁰⁰

Algunos elementos referentes a la cita se repiten fielmente también en los poemas. Por ejemplo, el caballero acudirá solo y sin criado al encuentro, y la hora señalada del mismo será de nuevo a medianoche.

El hecho de encontrar éste un funeral a semejante hora le lleva a decir que el personaje fallecido debería ser alguien de importancia elevada, o bien tratarse de una acción infernal, detalle que no aparece en *Soledades*.

Previo a la procesión de ánimas Lisardo sufre el percance de ver el asesinato de un hombre, al que llaman como él, precisamente en el mismo lugar donde el caballero embozado le dijera cuatro meses antes que iba a

⁵⁹⁸ Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, romances 1271 y 1272, p. 266.

⁵⁹⁹ Lord Byron, *Don Juan*, RBA, Barcelona, 2002.

⁶⁰⁰ *Loc. cit.*

morir una persona; estableciéndose una conexión directa con el primero de los romances:

Aquí ser verdad creía
lo que juzgaba era sueño
de que en aquel sitio habían
de matar un hombre, ¡ay Dios!⁶⁰¹

Se enfatiza y fortalece en el segundo poema la imagen del arrepentimiento por parte del pecador, todavía mayor que en *Soledades*. Tras sufrir el desmayo en el interior de la iglesia, el restablecimiento de Lisardo lleva consigo ya la absoluta transformación:

Cuando en mi acuerdo volvía,
incliné al cielo los ojos,
ante Dios por mi osadía,
diciendo: Señor, conozco
el mal ejemplo y doctrina
que he dado en tu santa casa;
mas por tu bondad infinita
propongo de aquí adelante
enmendar mi mala vida.⁶⁰²

Al final de la historia, una vez que Lisardo habla con su criado y reparte las riquezas, manda a éste que acuda a la iglesia y le explique lo ocurrido a Teodora. Pedirá que le diga a ella:

que reflexione su vida,
y que me encomiende a Dios.⁶⁰³

No ignorará tras esta experiencia que los rezos y oraciones encomendadas hacia una persona determinada pueden salvar aquel alma de las penas del purgatorio, de la misma forma que el ánima por sus rezos salvada puede interceder en algún momento en favor de aquélla que lo hubo hecho.

⁶⁰¹ *Ibidem*, p. 267.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 268.

⁶⁰³ *Loc. cit.*

Finalmente, los versos últimos del poema vuelven a indicarnos y recordarnos que los dos romances son contados por Lisardo a un tal Carlos, a manera de anécdota ejemplar y didáctica, estableciendo nueva conexión entre ambos poemas:

Adiós, Carlos, y si acaso
mis suspiros te lastiman,
pide a Dios que nos defienda
de tentaciones nocivas.⁶⁰⁴

Respecto al estilo de los poemas, sus versos no recuerdan tanto la poética romántica como pudimos apreciar en las descripciones lúgubres y sensoriales de Lozano. El autor de los romances no se prestará a descripciones de la noche, o de extraños sonidos que quiebran el silencio misterioso de Salamanca. Y, sin embargo, en muchos momentos la relación en verso toma de la novela frases prácticamente idénticas:

Y vi pasar a la luz de algunas hachas, un grande acompañamiento de eclesiásticos revestidos de sobrepellices, y roquetes, con su cruz y manga negra delante, sin que de todos ellos, con ir tantos, pudiese conocer a ninguno. A la postre llevaban entre cuatro un difunto tendido en un pavés, y cubierto con una bayeta negra.⁶⁰⁵

Un grande acompañamiento
de eclesiásticos, que iban
puestos en sobrepellices,
con sus hachas encendidas,
con su cruz y manga negra
delante, y no conocía
yo a ninguno, con ir tantos
de facciones tan distintas.
Vi a la postre que llevaban
entre cuatro, ¡qué fatiga!
a un difunto en un pavés,
o féretro, y cubierto iba
con una bayeta negra,

⁶⁰⁴ *Loc. cit.*

⁶⁰⁵ Joaquín de Entrambasaguas, *El doctor don Cristóbal Lozano*, Revista de Archivos, Bibl. y Museos, Madrid, 1927, p. 166.

que detrás triste seguía.⁶⁰⁶

Muy célebre se hizo la tradición de la visión en vida de los propios funerales, sobre todo a partir de la novela de Cristóbal Lozano *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), circunstancia que provocó que la base argumentativa de esta tradición se identificara principalmente con los sucesos que protagoniza en ella Lisardo, suponiendo el gran referente desde entonces del episodio del entierro. Su popularidad se acrecentó todavía más tras estos romances anónimos que ponían en verso exclusivamente la historia de amor entre el cordobés y Teodora, y la consiguiente ceremonia oficiada por las ánimas del purgatorio, actuando a manera de selección de los episodios más interesantes de la novela.

Se hicieron tan conocidas sus aventuras que, según escribiera Durán: «apenas había un español que no la supiese de memoria, y que no se apoderase de ella para leerla en el libro o en los romances.»⁶⁰⁷ La popularidad que alcanzó el personaje llegó a ser tal, que los romances, por ejemplo, vieron en siglos posteriores nuevas ediciones que copiaban los versos anónimos ya analizados.

Hacia la mitad del siglo XVIII, por ejemplo, salió a la luz una *Historia de Lisardo el Estudiante de Córdoba, y de la hermosa Teodora, con los trágicos sucesos del ermitaño Enrico. Sacada en compendio del tomo titulado Soledades de la vida y desengaños del mundo*, hecha por autor anónimo, que suprimía las poesías puramente líricas y prosificaba los versos de mayor importancia para la concepción de la historia, añadiendo además párrafos explicativos. De principios del siglo XIX⁶⁰⁸ existe un folleto o pliego de cordel que la resume en prosa. Incluso en 1900 aparece una edición nueva de los romances, con el título de *Nueva relación en que se declara los lances de amor, miedos y sobresaltos que acaecieron a este caballero, natural de la ciudad de Córdoba, y a doña Teodora, de la de Salamanca*, cuyo texto es prácticamente idéntico al de los poemas recogidos en el *Romancero* de Durán (1821).

⁶⁰⁶ Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, romances 1271 y 1272, p. 267.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 266.

⁶⁰⁸ Según escribe Francisco Mendoza Díaz-Maroto en Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, Instituto de Estudios albacetenses Don Juan Manuel, Albacete, 1998, p. XXX.

4.1.7. *UN PARÉNTESIS: LA INFLUENCIA DE LA LEYENDA DEL ENTIERRO EN EL PERSONAJE HISTÓRICO-LEGENDARIO DON MIGUEL DE MAÑARA.*

Pero de la celebridad a la que aludimos no sólo son muestra esas ediciones posteriores que reproducían los poemas originales. Claro indicativo de su popularidad es la influencia que ejerció en otro tipo de leyendas.

Abriremos seguidamente un largo paréntesis de siete páginas en que estudiaremos la presencia de Lisardo en la tradición del caballero don Miguel de Mañara, leyenda popular sevillana nacida durante la época en que la novela y los romances dieron fama al estudiante cordobés. Este análisis tendrá su cronología propia, hablaremos mayoritariamente de obras del XIX.

Miguel de Mañara fue un caballero que vivió en Sevilla desde 1627 hasta 1679, en que murió, coincidiendo su vida y muerte con la etapa de publicación y mayor fama del personaje Lisardo, razón por la cual incluimos ahora su estudio. Fue muy conocido en la ciudad andaluza como consecuencia de haber fundado el hospital de la Santa Caridad.

En 1680, un año después de su muerte, el padre jesuita Juan de Cárdenas publicó una *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*. El libro del jesuita recogía básicamente la descripción de su vida en el monasterio, su ayuda a los más necesitados y su total dedicación a la obra de Dios. La relación comienza con su ingreso en la hermandad de la Santa Caridad, el día de navidad de 1662, y es un elogio de su venerable existencia. Además incluía algunos momentos previos a su vida monacal, y entre ellos citaba Juan de Cárdenas un curioso suceso que de alguna manera pudiera asemejarse con aquella extraña muerte que presenciara Lisardo:

En su mocedad, antes que se hubiera recogido a vida ajustada, le sucedió que, yendo una noche por la calle del Ataúd, en esta ciudad de Sevilla, sintió que le dieron un golpe en el cerebro, tan recio, que lo derribó en tierra, y al mismo punto oyó una voz que dijo: “Traigan el ataúd, que ya está muerto” Levantóse turbado y fuera de sí, con que no se atrevió a proseguir su camino y volvió atrás, y después supo que en la casa adonde iba estaban aguardándole para matarle; con que reconoció que el golpe había sido de la mano de Dios y que el aviso había sido del Cielo, y uno y otro ordenándolo la

Providencia divina para librarlo de la muerte que infaliblemente le aguardaba.⁶⁰⁹

Este acontecimiento, sin embargo, no supuso su inmediato ingreso en un convento. Según la obra de Cárdenas fueron numerosas las llamadas a la religión que estuvieron durante toda su vida llamándole al corazón; y fue, sin embargo, la muerte prematura de su amada esposa lo que pudo inducirle definitivamente a ello.

Incluido en el libro de Juan de Cárdenas se encuentra el *Testamento del venerable caballero don Miguel de Mañara*, escrito de puño y letra por el propio sevillano, a manera de apéndice. En este comunicado advertimos una sucesión de detalles que nos recuerdan vivamente la imagen del caballero como un joven disoluto y burlador, totalmente ajeno a lo que sobre él aparece en el texto del padre Cárdenas.

Expondrá en su memoria toda una juventud llena de adulterios, escándalos y latrocinios, de los que se arrepiente y queja amargamente:

¡Ay de mí! ¡Quién se cayera muerto antes de acabar estos renglones; y pues van bañados con mis lágrimas, fueran acompañados con el postrer suspiro de mi vida!⁶¹⁰

Y será la inscripción que mandó grabar en su losa el aspecto principal que alimentó el mito de Mañara como el de un burlador arrepentido:

Y es mi voluntad se ponga encima de mi sepultura una losa de media vara en cuadro, escritas en ella estas palabras: Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él.⁶¹¹

Qué duda cabe que las razones de ese arrepentimiento fueron buscadas en la tradición popular, y ello será lo que provoque su identificación con Lisardo. Se debía explicar de alguna forma aquella súbita conversión. La coetaneidad de ambos mitos, y la correspondencia temática que se

⁶⁰⁹ Juan de Cárdenas, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*, G. Álvarez y C^a impresores, Sevilla, 1874, p. 53.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 119.

establece entre ellos, origina una identificación bastante elemental entre los personajes, y todo ello a pesar de que Lozano no era un burlador.

La conexión entre ambas leyendas resultaría, así pues, perfectamente admisible. Mañara sería el caballero disoluto e inmoral –de acuerdo a su testamento– que, de manera repentina, escucha la llamada de Dios y se convierte en un monje virtuoso que se dedica a ayudar a los pobres. La tradición de Lisardo influiría entonces en la leyenda de Mañara aportándole un argumento básico en su concepción: rellenaría el hueco de su conversión inesperada.

Es entonces cuando, echando mano de la historia de Lisardo, la transformación repentina estaría generada por un suceso de verdadero impacto: la visión del propio entierro con que el cielo le indica que si no endereza su vida será condenado en el infierno. De esta manera se ha buscado en una tradición cercana la causa directa del proceder repentino del caballero, supliendo así el posible vacío que existiera en el hecho de haber cambiado en una sola noche toda una vida. La razón por la cual dejara su vida de maldades tiene como excusa un acontecimiento realmente sugerente.

Por supuesto resulta también evidente que, como consecuencia de presentar a Mañara como un joven libertino y vicioso, se diera paso inconscientemente a una nueva identificación, en esta ocasión con el personaje disoluto y crápula por excelencia, don Juan Tenorio.

Es por ello que, finalmente, acaben mezclándose las tres leyendas, de cuyo híbrido será artífice y primera muestra la obra de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio* (1834)⁶¹².

Esta obra francesa (*Les Âmes du purgatoire*) interesaría notablemente por ser el texto puente entre los tres mitos: Tenorio, Mañara, Lisardo. A pesar de ser una novela no española, hablaremos de ella como consecuencia de la gran influencia que ejercerá tanto en la posterior concepción del mito de Mañara, como en las futuras obras que recogen el mito de Tenorio; curiosamente siendo añadido a partir de entonces, en varias obras relacionadas con sendas leyendas, el episodio del entierro, que se correspondería con una tradición distinta a ambas.

En ella el protagonista se llamará don Juan de Marana, escribiendo equivocadamente el apellido Mañara, con lo que observamos la primera fusión entre los dos personajes sevillanos, ya que no emplea el nombre de Miguel para el personaje, sino el de don Juan, con toda la carga que aquél implica. Del personaje creado por Tirso conservará sólo el carácter mujeriego, ajeno a la otra parte de la tradición en que convida a cenar a una estatua, sin embargo su protagonista será Mañara, este otro galán de Sevilla

⁶¹² Novela corta publicada el 15 de agosto de 1834 en la *Revue des Deux mondes*, con el título *Les Âmes du purgatoire*.

cuya fama de crápula en su juventud es muy similar a la que tuviera Tenorio, pero al que se le unía un final mucho más positivo y didáctico. De la tradición de Lisardo sacará el episodio fantástico del caballero que asiste a su propio entierro. Así pues, *Las Ánimas del Purgatorio* se sitúa en la encrucijada de muchas influencias.

Podría pensarse que Merimée en su viaje por tierras sevillanas tomara la tradición de Mañara contaminada ya con la visión del entierro, como consecuencia de una identificación natural creada por la imaginación del pueblo. Sin embargo el enorme parecido entre la obra de Lozano y los romances anónimos con el texto del francés, nos hacen pensar que éste tomó como referencia la obra escrita sobre Lisardo.

El episodio del entierro es muy parecido al de Lozano. En él de nuevo son las ánimas del purgatorio quienes rezan por salvar su alma, aunque en este caso la participación en favor suya es debido a las oraciones que en vida les dedicara su madre:

- Rezamos por el conde don Juan de Mañara –contestó el sacerdote mirándole con expresión de dolor–. Estamos rezando por su alma, que está en pecado mortal, y somos ánimas a las que las misas y oraciones de su madre han sacado de las llamas del purgatorio.⁶¹³

Hay poco de novedad, por consiguiente, en el suceso que estudiamos: una historia de amor con una monja, las preguntas de rigor a los espectros, el desfallecimiento posterior, la conversión del pecador. Además, y como apunte adicional, señalamos que de la misma manera que ocurriera con Lisardo, don Juan de Marana vivirá su incidente del entierro en Salamanca. Sin embargo hay dos detalles en la novela de gran interés. Aparece ya con la conversión del héroe el uso de un nombre nuevo con que ser identificado, Mañara será llamado desde entonces *hermano Ambrosio*; y sobre todo, coincidiendo con el testamento del caballero sevillano, es muy interesante la referencia en el final de la novela a la inscripción que mandó grabar en su sepulcro:

En su lecho de muerte, pidió la gracia de que lo enterrasen en el umbral de la iglesia, para que todo el que entrara lo pisoteara. Quiso que en su tumba grabaran esta inscripción: Aquí yace el peor hombre que fue en el mundo.⁶¹⁴

⁶¹³ Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, p. 100.

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 110.

Estos dos últimos aspectos serán recogidos precisamente por Zorrilla en *El capitán Montoya*, así como el momento en que, una vez retirado en un convento acude a visitarle don Pedro de Ojeda, familiar deshonrado por Mañara, para arreglar cuentas de honor pendientes, negándose el monje en un principio a empuñar la espada contra él, pero matándole finalmente al no poderse controlar de los insultos e injurias contra él dirigidas⁶¹⁵. Fragmento que nos recuerda el momento de la leyenda de Zorrilla en que Fadrique ultraja a Montoya, pero que éste sí logra contenerse.

Por consiguiente, a raíz de esta obra Mérimée consigue que Mañara contemple su entierro, conectándose con el mito de Lisardo. También el autor francés logra en ella, como ya hemos advertido, acoplar los mitos de Tenorio y Mañara, en lo concerniente a burlador y pendenciero. Pero de esa identificación tiene especial importancia la obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio* (1844), en cuyo drama hará partícipe a don Juan Tenorio de toda una serie de fragmentos que formaban parte del universo de Mañara en la novela de Mérimée, estableciéndose todavía mucho más la conexión entre las leyendas. Se trata de aspectos tan importantes como la lista de mujeres burladas y maridos engañados, en la que uno de los amigos del galán echaba en falta la presencia de una monja, y, sobre todo, la misma visión del entierro, que ahora pasa de ser episodio relacionado con la vida de Mañara a formar parte también del universo de don Juan Tenorio.

En 1836 Alejandro Dumas (padre) escribirá, basada en la novela de Mérimée, un drama titulado *Don Juan de Marana*.⁶¹⁶ Con esta obra la identificación entre don Juan Tenorio y Mañara –por error Marana– se hace todavía mayor. En ella Dumas creará un rival a don Juan con el nombre don Luis de Sandoval, y en el acto III ambos se disputarán un sitio en la taberna comparando las listas de sus hazañas, que luego Zorrilla introducirá en su célebre primer acto de *Don Juan Tenorio*, sin olvidar el intento de sor Marta para tratar de salvar a don Juan, que se asemeja al acto final. Advertimos, así pues, que las obras francesas de Mérimée y Dumas (padre) sobre Mañara forjarán muchos de los aspectos que posteriormente Zorrilla

⁶¹⁵ Precisamente este episodio de la novela está estrechamente relacionado con el drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del duque de Rivas, e incluso con *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, cuando el galán mata al comendador y a Don Luis estando con doña Inés en su finca del Guadalquivir.

⁶¹⁶ El título completo de la obra es *Don Juan de Marana ou la chute d'un angel*, representada en Abril de 1836, traducida por Antonio García Gutiérrez, y representada en Madrid en 1839, hay una traducción anterior titulada *Don Juan de Marana y Sor Marta*, Tarragona, Chuliá, 1838. Habrá otra segunda versión de 1864, escrita por el mismo Dumas, donde cambia el final, y don Juan se salvará gracias a un arrepentimiento *in extremis*, ayudada por sor Marta, que detiene durante un segundo el reloj del tiempo. Véase el prólogo de Luis Fernández Cifuentes a la edición de *Don Juan Tenorio*, en Crítica, p. 14.

incluirla en un drama acerca de don Juan. La relación entre estos mitos es, por consiguiente, bastante evidente. Pero lo que realmente nos interesa es la relación entre Mañara y Lisardo. En la obra de Dumas –versión primera– no se produce literalmente la visión del entierro. No obstante aparece en el acto IV, escena III, un fragmento que bien pudiera corresponderse, entonándose durante la misma las oraciones fúnebres que cantan por su alma:

(Óyese el órgano con varias voces que cantan el *De profundis*) ¡Qué canto tan dulce..., pero fúnebre, que llega hasta el fondo de mi corazón...! (Parece reflexionar) ¿Por qué este canto me recuerda ideas tan tristes...? ¡Ah! ¿dónde estoy? por todas partes no veo más que víctimas a quienes he sacrificado... Paréceme oír la voz de mi padre que se levanta del sepulcro, diciéndome: Hijo mío, todavía es tiempo de arrepentirte...! ... Sí, sí, ¡perdón, padre mío! ¡Don Martín, Sandoval, doña Inés, perdón...! (Se arrodilla) ¡Oh, Dios de bondad, haced que no me persigan más esas sombras...!⁶¹⁷

La siguiente obra que trata la figura de este caballero sevillano será de 1851, escrita por José Gutiérrez de la Vega bajo el título *Don Miguel de Mañara*.⁶¹⁸ En este pequeño relato, publicado en el *Semanario pintoresco español*, el joven crápula, volverá a presenciar su propio entierro, como hiciera Lisardo. Si bien se trata de una obra posterior a la elaboración de *El capitán Montoya* (1840), el hecho de ser una obra cercana en el tiempo a la de Zorrilla (periodo de 1830 a 1850, en que se realizan las obras donde los mitos decididamente se entremezclan) hace que su comentario sea necesario para la explicación. Resulta interesante comentarla por el hecho de que lleva a cabo una versión de Mañara basada en el personaje pendenciero y vicioso que recogiera Mérimée, al margen del carácter modoso y correcto de Lisardo, pero recogiendo, además, una serie de datos presentes en la biografía escrita por el jesuita Cárdenas.

Por primera vez este cuento usa correctamente el nombre del personaje histórico. No se tratará ya de don Juan de Marana o Maraña, sino Miguel de Mañara. Contiene el episodio del encuentro del héroe con la comitiva de su propio entierro. Se desarrolla en él de acuerdo a los puntos temáticos establecidos en el segundo de los romances. Sin embargo no se dice que los asistentes al oficio sean ánimas del purgatorio, como tampoco lo hiciera la leyenda de Zorrilla. La influencia que *El capitán Montoya* pudo tener en

⁶¹⁷ Dumas, *Don Juan de Marana y sor Marta*, Tarragona, imprenta de Chuliá, 1838, p. 78.

⁶¹⁸ Fue publicada en el *Semanario pintoresco español*, el 28 de diciembre de 1851, tomo 16, nº 52, con el subtítulo: Cuento tradicional.

este cuento se refuerza con el hecho de que el caballero, como hiciera éste, decida también acercarse al cuerpo y mirar su rostro:

Con la velocidad del rayo se lanzó D. Miguel en medio de los de la comitiva; fijó los ojos en el cadáver con tal expresión que parecía quererlo devorar con su vista; de repente se inyectaron sus ojos, adquiriendo una expresión feroz; sus labios cárdenos se agitaron convulsivamente; sus mandíbulas se chocaron de una manera espantosa; sus cabellos se erizaron, flaquearon sus piernas, y como en un acceso de delirio exclamó con voz atronadora:
-¡Dios mío, qué veo!...¡Mi imagen!... ¡Yo mismo!... ¡Socorro!...
¡Dios mío!... ¡Perdonadme!⁶¹⁹

La descripción del caballero como un joven perdido y calavera se refuerza en esta obra. Miguel de Mañara es presentado como miembro de una de las más importantes familias de Sevilla, heredero de una gran fortuna, pero totalmente depravado y maleante. Igual que ocurriera con Montoya, se puede apreciar en él cierto malestar, bostezo, y hastío, propio del *tedium vitae* del galán romántico:

El personaje de que hasta ahora nos hemos ocupado era el joven D. Miguel de Mañara, de una de las mejores familias de Sevilla, y heredero de una gran fortuna. [...] Despreciando los consejos de sus amigos, perdió el respeto a sus semejantes, emancipándose, por decirlo así, de la sociedad, y entregándose a sus caprichos. Convencido de que encenagado en los vicios se hace menos aciaga nuestra efímera existencia, lanzóse a rienda suelta en la senda de la prostitución, cometiendo toda clase de excesos, hasta llegar a hacerse proverbial su extraordinaria conducta.⁶²⁰

Teniendo cita en una taberna con la Gitanilla, una de sus amantes, Mañará se enfrentará aquella noche a tres hombres. Durante el combate, llevando la trayectoria del mismo a luchar fuera del local, los cuatro individuos terminan la reyerta en la calle del Ataúd. Allí el galán acabará recibiendo en la cabeza una estocada:

⁶¹⁹ José Gutiérrez de la Vega, *D. Miguel de Mañara*, en *Semanario pintoresco español*, nº 52, 1851, Madrid, pp. 410-412.

⁶²⁰ *Loc. cit.*

Una fuerte cuchillada sacudida en la cabeza del mancebo, privándole completamente del sentido, hízole exclamar con voz casi exánime y balbuciente:

-¡Infames, me habéis muerto!

-¡No haya miedo, Mañara, que estás dentro del Ataúd! –contestó una voz gruesa e imponente, añadiendo una horrible carcajada–.⁶²¹

Este mismo incidente había sido recogido en la biografía que sobre Miguel de Mañara escribiera Juan de Cárdenas, que ya comentamos guardaba cierta relación con la extraña muerte que Lisardo presenciara escondido entre unos costales en la novela de Lozano. El golpe en la cabeza, las palabras que escucha de sus agresores, y el hecho de que transcurra en la calle del Ataúd⁶²², todo ello son indicios de que Gutiérrez de la Vega hubo tenido en cuenta la obra del jesuita.

Al final del cuento, llevada a cabo la conversión, se nos informa de que don Miguel fundó el Hospital de la Caridad de Sevilla. No menciona, sin embargo, la inscripción de su sepultura.

Cerrando ya este paréntesis dedicado al personaje de Miguel de Mañara⁶²³ (cuya presencia será con frecuencia mencionada en este trabajo), retomaremos el orden seguido en referencia a las obras que tratan la visión del entierro. Tras comentar los romances anónimos que versificaban los episodios más importantes de la obra de Lozano *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, y la enorme influencia que estos tuvieron en muchas obras posteriores de esta tradición, mencionando varias ediciones de siglos posteriores que reeditaban los romances originales, debemos señalar ahora dos obras que retoman el episodio del entierro desde un enfoque muy cercano, a pesar de lo que podía esperarse, al episodio de Torquemada.

Las dos obras que a continuación analizaremos están escritas probablemente en el siglo XVIII (del romance no conocemos exactamente la fecha), y se encuentran situadas precisamente entre los poemas de

⁶²¹ *Loc. cit.*

⁶²² Anteriormente Espronceda en *El estudiante de Salamanca* también utiliza el nombre de Ataúd para designar la calle por la que don Félix de Montemar cruza después de medianoche, José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 90.

⁶²³ El personaje de don Miguel de Mañara tendrá una extraordinaria descendencia. Muchas obras trataron la leyenda del caballero sevillano después de este último relato de Gutiérrez de la Vega. Daremos a continuación la lista de algunas obras que la han desarrollado en España: *Tradición sevillana*, Manuel Cano y Cueto; *Juan de Mañara*, Antonio y Manuel Machado; *Miguel de Mañara*, Manuel Fernández y González; *La conversión de Mañara*, Joaquín Dicenta.

Lisardo (segunda mitad del siglo XVII) y la novela de Mérimée (1834). Su importancia, como ya hemos aventurado, se centra sobre todo en la influencia de *El jardín de flores curiosas* (1570), formando con ella y el poema de Cristóbal Bravo un mismo bloque, con rasgos en común como: no facilitar el nombre del caballero, la condena final de éste, y la presencia de los dos mastines. Otro bloque lo formarían aquellos textos que descienden del personaje de Lisardo, nos referimos a obras como la novela de Lozano, los romances anónimos y *Las Ánimas del Purgatorio* de Mérimée, conjunto de obras que tienen en común el hecho de que el cortejo fúnebre está compuesto por ánimas del purgatorio que rezan en favor del caballero, que el galán posee nombre propio –Lisardo, Manara– y el arrepentimiento final del héroe. Este último bloque será el que se fusione con la leyenda de Mañara, de la que aparecerán una serie de obras como *Miguel de Mañara* de Gutiérrez de la Vega, o *El capitán Montoya*, de Zorrilla.

4.1.8. LUZ DE LA FE Y DE LA LEY, ENTRETENIMIENTO CRISTIANO ENTRE DESIDERIO Y ELECTO.

En 1762 Fray Jaime Barón y Arín escribió el libro *Luz de la fe y de la ley, entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo*, obra de propaganda religiosa. Entre los muchos relatos y tradiciones que se nombran en este tratado, aparece de nuevo el episodio del entierro, con pocas variaciones respecto al breve fragmento que incluyera Torquemada en *Jardín de flores curiosas*, con el que coincide ampliamente.

Hay que señalar que el libro de Barón fue muy popular durante los siglos XVIII y XIX. Zorrilla, por ejemplo, leyó de esta obra probablemente las historias de *El caballero de la buena memoria* y *La azucena silvestre* (ver los puntos 1.2.4 y 1.2.5). Referencias suyas encontramos en importantes escritos de la época. Leandro Fernández de Moratín la menciona en una refundición bastante libre que hiciera de la obra de Molière *La escuela de los maridos*, Mesonero Romanos en *Las niñas del día*, y Bretón de los Herreros también en la siguiente letrilla:

Sepa el curioso lector
que en la corte, salvo error,
averiguado está ya
quién el *Electo* será

entre tanto *Desiderio*.⁶²⁴

La obra es un compendio de numerosas historias diferentes, como también lo fuera el de Torquemada en 1570, todas ellas con una finalidad común: mostrar al lector la Justicia Divina. Uno de los episodios que utiliza para llevar a cabo tal propósito es el que ahora nos ocupa, en él destaca por encima de todo la dureza extrema con que Dios castiga la irreverencia del caballero.

Al pueblo dedica el fraile el contenido de su obra. Mediante la exposición de estos relatos doctrinales intentaba Fray Jaime Barón contener las malas acciones, evitar toda clase de pecado mostrando sus terribles consecuencias. Eran el estímulo del buen comportamiento, y actuaban, en definitiva, de policía espiritual.

Es por ello que encontramos en la obra de Barón una mayor rigidez respecto al motivo del castigo divino. En Torquemada existía, obviamente, el mismo objetivo, como en el resto de escritos referentes al tema, sin embargo el *Jardín de flores curiosas* era sobre todo una obra donde se reunían gran serie de relatos fantásticos y misteriosos, adquiriendo por ello bastante importancia en su esquema argumentativo la consecuencia mortal de la visión del acompañamiento fantasmagórico, siendo en el autor del *Desiderio y Electo* todo más serio y formativo.

El galán será penado con la muerte como consecuencia de haber querido reunirse para hablar con la monja en la iglesia. Si en Torquemada observábamos con claridad que la finalidad de la cita era el goce carnal, decía literalmente «ilícitos y abominable deseos», advertimos en esta otra que se trataba solamente de hablar, si bien de «lo que no era lícito». Y no pecamos de inocentes al interpretar al pie de la letra tal testimonio; se trata, ciertamente de eso, hablar, y no existe carga simbólica en sus palabras con que poder sobreentender un pecado mayor. Ejemplo de ello será el final del fragmento:

Si este castigo hizo Dios porque intentó hablar en la iglesia lo que no era lícito, qué aguardan los disolutos, y que sin ningún temor de Dios profanan su santo templo?⁶²⁵

⁶²⁴ Tomado de Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 237.

⁶²⁵ Fray Jaime Barón, *Luz de la fe y de la ley, entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo*, Imprenta de Teresa Piferrer, Barcelona, 1762, p. 465.

La finalidad en la obra de Barón no reside, así pues, en la superstición de que aquel que presencia el entierro es obligatoriamente eliminado. El hecho de que el galán muera, a pesar de la extrema dureza que pueda parecernos el motivo, no es porque haya visto su entierro, recordemos que en Torquemada la frase final del relato confirmaba su absoluta importancia: «Y así salió verdad lo de las *obsequias* que en vida le estaban haciendo»⁶²⁶, sino que a diferencia de todo ello, el autor del *Desiderio y Electo* dirigía la causa de su cruel muerte al castigo divino, por hacer vil uso de un templo sagrado; recalcando que si de esta manera se escarmienta al que habla indecorosamente en una iglesia, lo que nos pudiera parecer un pecado menor, la pena para aquellos que cometan una falta de mayor consideración podría llegar a ser absolutamente despiadada.

Entre los romances primitivos que forjaron la leyenda de don Juan, en su vertiente no sólo de burlador, sino en lo relativo al galán que invita a cenar a una calavera o estatua, se advierte cierta relación temática con ese castigo ante un mal comportamiento en la iglesia. Los romances de Riello, Médulas o Cuñas muestran en su inicio cómo el galán acude al templo con la intención de mirar a las damas y no de rezar. Por supuesto el castigo del caballero en estos poemas será debido a su comportamiento ignominioso con los muertos, sin embargo su condición de mal cristiano y pecador ya se muestra con esos versos iniciales que hemos mencionado. Veamos un fragmento del romance de Médulas:

Un caballero en Madrid – iba un día pa la iglesia.
Iba *mais* por ver las damas – que *non* por lo que había en ella.⁶²⁷

En la ciudad del Vaticano, en la llamada estancia de Heliodoro, hay un fresco de Rafael fechado en 1511 que también puede servirnos para ejemplificar la cólera del cielo ante un mal comportamiento en la casa de Dios. El cuadro, que es conocido como *La expulsión de Heliodoro*⁶²⁸, representa a Heliodoro castigado precisamente por haber profanado el templo, en esta ocasión por intentar llevarse una parte de los bienes destinados a las viudas y los huérfanos. En la pintura se observa cómo los enviados divinos se lanzan contra Heliodoro descargando sobre él la furia de Dios. El episodio se narra en el *Antiguo Testamento*, Libro segundo de los Macabeos, 3. 1.

⁶²⁶ Antonio de Torquemada, *Obras completas I*, “Manual de escribientes”, “Coloquios satíricos”, “Jardín de flores curiosas”, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994, p. 686.

⁶²⁷ Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pp. 29-47.

⁶²⁸ Cuadro tomado de *Genios de la pintura*, nº 5, ediciones Dolmen, 2001. Versión en CD.

De la misma manera que ocurría en el *Jardín de flores curiosas*, el caballero huye despavorido de la iglesia donde se produce la visión del entierro, siendo seguido por dos mastines negros. Al llegar a su casa, tras contar lo sucedido a sus criados, los perros –que se dice eran dos demonios– entran en la habitación y acaban con su vida.

Tampoco se citará el nombre del caballero, manteniéndose el misterio de su identidad tal cual ocurre con el galán anónimo de Torquemada, a pesar de tener una clara opción para poder ser conocido cuando pregunta a los miembros de la comitiva sobre el fallecido:

Llegóse a uno de los sacerdotes, y le preguntó quién era el difunto. Díjole, don Fulano, nombrando al mismo que lo preguntaba.⁶²⁹

No se menciona, sin embargo, que aquellos que acompañaban al difunto fueran fantasmas o seres de ultratumba. Lo que sí se advierte de nuevo, y tal como ocurriera en el relato de 1570, es la arrogancia del caballero anónimo. Reirá y porfiará con el sacerdote tras escuchar de aquellos labios que el muerto era él, en clara distinción del relato sobre Lisardo, que no debió de haber leído ni escuchado, debido a que no encontramos influencias destacables que nos indiquen lo contrario.

Se extrañará, sin embargo, de la hora en que aquellos funerales se llevan a cabo, coincidiendo con otros varios textos que también lo expresaban, entre ellos, precisamente, los romances anónimos en torno a Lisardo.

Destacamos finalmente que Fray Jaime Barón no mencionó en su relato el recurso de las llaves. La monja no toma la iniciativa como sí hiciera en Torquemada, quien pidió al caballero anónimo que hiciese unas llaves para que pudieran verse dentro de la iglesia. Por otra parte, entendemos que la amante del caballero es monja, si bien no se dice explícitamente:

Trataba amores con una mujer retirada del mundo, sólo a lo exterior, aunque muy en medio de él, cuanto a la verdad; concordaron hablarse una noche en la iglesia.⁶³⁰

⁶²⁹ Fray Jaime Barón, *Luz de la fe y de la ley, entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo*, Imprenta de Teresa Piferrer, Barcelona, 1762, p. 465.

⁶³⁰ *Loc. cit.*

4.1.9. ROMANCE ANÓNIMO: EXEMPLAR RELACIÓN DEL MANIFIESTO....

Tomado del libro de Joaquín Marco *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, hemos recogido un poema anónimo con el siguiente título:

*Exemplar relación del manifiesto / castigo que ha executado la Divina Justicia con un Cavallero / que por lograr comunicación lasciva con una Religiosa, / con regalos y dádivas la venció; y yéndola a sacar del / Convento para lograr su intento, se le aparecieron los / demonios en figura de perros, lo que acometiendole / le despedazaron el cuerpo, y el alma la llevaron / a los Infierros: con todo lo demás / que verá el curioso.*⁶³¹

Se trata de un romance compuesto por 236 versos en que curiosamente advertimos no sólo la influencia –ya señalada– de la versión cruel que hiciera del mismo episodio Torquemada, sino que también aparece reflejada la otra visión del mito que representa el personaje de Lisardo. En efecto, el poema, que vuelve a desarrollar la historia de amor entre una monja y un caballero del siglo, está estructurado en dos grandes apartados claramente diferenciados. En el primero de ellos la relación entre los amantes se ve rota por la visión del entierro, lo que provoca una transitoria ruptura entre los dos, y la dedicación plena a Dios por parte de ambos. El apartado siguiente recoge la vuelta a la relación amorosa entre los mismos protagonistas. La nueva cita se verá de nuevo alterada por un extraño incidente, tras apoyar el galán la escala sobre el muro del convento dos mastines se echan sobre él y acaban devorándole.

Así pues, las dos grandes ramas argumentativas de esta tradición, la del caballero anónimo comido por dos mastines y la del cordobés Lisardo brillantemente recuperado para la vida religiosa, se fusionan en este original romance por primera y única vez, si bien predominando finalmente la rama que sigue fiel al caballero anónimo de *El jardín de flores curiosas*.

El caballero protagonista del poema vuelve a ser anónimo, y tampoco será mencionada la ciudad en que transcurre la espantosa historia de amor. Sabemos, sin embargo, que es noble e importante (aspecto que no era señalado en la obra de Barón), además de un joven disoluto y derrochador. El caballero, así pues, ostenta sobre sí las cualidades propias del galán que comúnmente protagoniza este tipo de episodio:

⁶³¹ Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Taurus, Madrid, 1977, pp. 494-497.

de padres nobles y ricos,
y de señalados deudos
nació un caballero noble,
que mejor fuera por cierto,
que el día que salió a luz
fuese día de su entierro.
Llegó a ser joven valiente,
gallardo y muy bien dispuesto,
y de un rico mayorazgo
viéndose único heredero,
se entregó como otros muchos
a mundanos pasatiempos.⁶³²

En la noche de la visión del entierro, que acabará con el momentáneo arrepentimiento del galán, los amantes se disponían a fugarse de aquel lugar y dirigirse a otros reinos, con la intención de casarse y vivir en paz y sosiego. Así pues, no era su intención en aquella cita acudir a hablar dentro de la iglesia, o bien el mantener una relación puramente carnal, ejemplos ambos de los diferentes caballeros anónimos, el de Barón y Torquemada, su propósito era el de escapar juntos y, sobre todo, casarse, aspecto propio de los romances y la novela sobre Lisardo.

Es curioso que precisamente en aquellas relaciones cuya finalidad es la de casarse, la cólera de los cielos no sea tan implacable; muy al contrario, en estas ocasiones no se llega a la muerte y los amantes suelen ser perdonados, como son ejemplo los casos de Lisardo o Peregrino. Respecto al caballero anónimo que ahora nos ocupa, cuya finalidad es el matrimonio, también es perdonado y le es otorgada una nueva oportunidad, que, sin embargo, no aprovecha.

La visión del entierro responde al modelo general de la mayoría de los escritos. Señalaremos, sin embargo, los aspectos que suponen cierta alteración del desarrollo del mismo, si bien no llegan a ser en ningún momento detalles especialmente significativos. Los miembros de la comitiva serán sacerdotes, sin indicar explícitamente si se trata de fantasmas. El caballero preguntará en tres ocasiones la identidad del fallecido, igual que Montoya; una más que Lisardo y que los caballeros anónimos de Torquemada y Barón. El proceder del galán tras escuchar su nombre en boca de los sacerdotes no será señalado, y no se mencionan risas o miedos que le hubiesen paralizado:

⁶³² *Loc. cit.*

y le dijo el nombre mismo
que él tenía: y admirado
y confuso, conociendo
que él era el mismo por quien
se hacen aquellas obsequias,
pasó delante, y pregunta
al segundo y al tercero
y le responden lo mismo⁶³³

Asimismo, en esta primera intentona de huir con la religiosa, el caballero encontrará la puerta de la iglesia abierta, aspecto relativamente frecuente. Ahora bien, resulta que, apartándose del desenlace inmediato con que habitualmente se cierra el aviso, en esta ocasión la visión del entierro no finaliza con el consabido desfallecimiento del héroe, tampoco con su huida precipitada de la iglesia. Es precisamente el desenlace del episodio uno de los rasgos de mayor originalidad en el romance. El caballero, advirtiendo el aviso divino del que ha sido objeto, acudirá seguidamente a dar cuenta de lo sucedido a la monja:

y él entonces advirtiendo,
que era aviso que le daba
en esta visión el cielo,
dio de ello cuenta a la monja,
y entre los dos dispusieron
enmendar su mala vida;⁶³⁴

El galán se dará cuenta de la situación, y del valor que esa aparición tiene para su vida. Será consciente de que ha recibido una nueva oportunidad, y que debe aprovecharla. Este romance, como el anterior escrito de Barón, no continúa, así pues, con la idea concebida por Lozano en *Soledades de la vida y desengaños del mundo* referente a que son las ánimas del purgatorio quienes forman la procesión y rezan por la salvación de su alma, como consecuencia de las oraciones hacia ellas dedicadas tiempo atrás por parte del personaje, y que Mérimée volverá a retomar en 1834.

⁶³³ *Loc. cit.*

⁶³⁴ *Loc. cit.*

Los dos amantes, en principio, terminan renegando del mundo exterior y dedicando su vida a la oración, acabando en este punto lo que pensamos corresponde a la primera parte del poema. De esta manera el caballero sufriría entonces la misma experiencia que Lisardo, y se englobaría dentro del bloque positivo y esperanzador de la leyenda:

Y en fin se pasó algún tiempo
en que sirvieron a Dios
los dos con devoto celo.⁶³⁵

Sin embargo no acabará así el poema, y aproximadamente a la mitad del mismo dará comienzo la segunda parte, ahora mucho más cercano a la concepción cruel de Torquemada y Barón.

Al inicio de este segundo apartado el autor incide en que la llama amorosa de los amantes no se ha apagado, y que la coyuntura de volverse a encontrar reaviva la pasión. El demonio tentará a los amantes y ellos volverán a pecar:

Mas como siempre el demonio
va maquinando tropiezos,
en que las almas perezcan,
hizo que el tal caballero
volviese a hablar a la monja
con el título o pretexto
de conversación honesta [...]
Del lascivo amor llevados,
segunda vez dispusieron
atropellar sin reparo
tan enorme sacrilegio.⁶³⁶

Estos versos, que nos hablan de la tentación y del demonio, nos recuerdan vivamente la comedia *El niño diablo* (1631). En ella Peregrino, tras sufrir el aviso del entierro, entre otros varios, es convencido por su padre de que aquellos acontecimientos provenían del cielo y le advertían de que no siguiese adelante con su pecado de fugarse con la monja. Peregrino entra en

⁶³⁵ *Loc. cit.*

⁶³⁶ *Loc. cit.*

conciencia y decide olvidar su cita con Fénix. Sin embargo el mismo demonio en persona se presenta en su puerta con la apariencia de la joven monja, y el caballero termina cayendo en pecado.

De la misma manera ocurre en el romance. El galán y la religiosa deciden olvidarse y no llevar a cabo tan pecaminoso proyecto, pero el demonio, en esta ocasión utilizado simbólicamente y no como personaje, consigue lograr sus objetivos, y tras volverse a encontrar debido a una «conversación honesta» terminarán planeando la fuga, con el consiguiente sacrilegio que conlleva.

Siguiendo con las similitudes que encontramos de *El niño diablo* en este romance, advertimos que el caballero anónimo del texto utilizará también una escala para subir a los muros del convento y encontrarse con su amada. Además, mientras que Peregrino, al subir, era derribado y arrojado a tierra por parte de cuatro hombres que decían ser enviados del cielo, en el caso del caballero anónimo del romance también le será imposible subir por la escalera a su objetivo (o aguantarla para que ella baje), ya que dos mastines se lanzarán sobre él acabando con su vida y cumpliendo con los designios de la justicia divina, a la que servían:

la monja, y con gran despejo
quiso bajar; mas miró
cómo en este mismo tiempo
dos mastines horrorosos
con aullidos muy horrendos
que de tan sólo escucharlos
se le espeluzó el cabello,
se llegaron a su amante,
y entre sus dientes sangrientos
le despedazan y tiran.⁶³⁷

Tenemos, por tanto, otra vez el fragmento de los mastines, descendiente directo del episodio inicial que Torquemada utilizara en el *Jardín de flores curiosas*. Aquellos horrorosos canes vuelven a ser el brazo ejecutor de la justicia de Dios. Sin embargo los mastines no están utilizados en las mismas circunstancias narrativas que aparece en Torquemada, Bravo y posteriormente Barón. En las obras de estos autores los enviados del infierno –por mandato divino– devoran al caballero una vez que huye de la iglesia y acude a su casa, justo tras presenciar sus respectivos funerales. En el romance no ocurre de la misma manera, se produce tras una segunda

⁶³⁷ *Loc. cit.*

ocasión en que intentan los amantes pecar. Advertimos, como consecuencia, que los caballeros anónimos de Torquemada y sus descendientes directos fueron devorados por los perros debido a que no se hubieron arrepentido, y no tuvieron intención de cambiar su vida de pecado (además de la interpretación supersticiosa mencionada para el relato de *El jardín de flores curiosas*); así como que Lisardo y sus descendientes directos no fueron devorados por los perros debido a que su arrepentimiento fue inquebrantable. Llegando a la conclusión, en definitiva, de que el galán que protagoniza el romance es asesinado por los perros porque su contrición no fue de por vida.

La justicia divina es, así pues, rigurosa e implacable para el pecador que reincide, el caso del caballero del romance, pero para ello ha otorgado al arrepentido una segunda oportunidad con la que poder resarcirse de sus errores. El noble galán acabará en el infierno, adonde le condujeron las mandíbulas de los dos mastines:

y el infeliz acabó
rabiando al rigor de aquellos
ministros, que la justicia
de Dios envió, quienes luego
dieron con el miserable
en cuerpo y alma al infierno⁶³⁸

Precisamente el desmayo y la posterior vida nueva de penitencia que a raíz del aviso hizo Lisardo, encuentra también simultaneidad en este segundo apartado del poema. El castigo divino infringido sobre el caballero ha servido para que la monja advierta, desde entonces, que aquello que ha observado desde lo alto de la escalera le parezca un aviso divino, y sea en esta ocasión ella quien, como Lisardo en otros textos, se arrepienta y decida entregar de por vida su existencia a Dios.

De esta manera el autor vuelve a insistir todavía más en los juegos de causa-efecto, castigo-arrepentimiento, que se suceden en este breve poema. La monja, así pues, recobra entonces un protagonismo inexistente en la mayoría de los escritos, hasta el punto de desarrollar sobre su persona la dualidad que hasta ahora siempre había sido destinada al galán; y todo ello en los últimos versos, produciendo un inteligente golpe de efecto:

⁶³⁸ *Loc. cit.*

Cayó la monja en la tierra
desmayada, pero luego
que volvió en sí, se volvió
a su celda, proponiendo
hacer vida penitente,
reconocida a que el cielo
quiso avisarla propicio⁶³⁹

Muy interesante resulta para la posterior leyenda de Montoya el papel de relator o narrador del romance. Su intervención en el poema es muy directa, no limitándose a contar los acontecimientos que suceden, sino aportando sus opiniones y puntos de vista, exhortando al lector para que no tome el camino del pecado. El narrador del poema utiliza ya en el verso undécimo el imperativo «escarmentad», volviéndolo a repetir poco después. Su poema servirá de ejemplo para que las demás gentes no cometan el mismo error que el caballero anónimo del romance.

En el momento en que el galán posa su escala en el muro del convento parece que escuchamos las palabras del trovador de las leyendas de Zorrilla. Admitirá sentirse compungido por aquello que va a pasar a continuación, informa de su dolor, y se dirige directamente al personaje de la historia, lamentando su locura y ceguedad:

Hombre, ¿qué es lo que pretendes?
detente, detente cuerdo,
no te precipites loco,
no te desesperes ciego,
no te despeñes altivo,
repara que ese convento
es de Cristo las delicias,
es de Jesús el recreo.
No profanes atrevido
ese sagrado⁶⁴⁰

En los últimos versos volverá a mencionar la finalidad del romance, entendido como ejemplo para el lector, como escarmiento para los sacrílegos y soberbios. Se despedirá incluyéndose entonces entre los que deben sacar provecho del hecho relatado, utilizando la primera persona del

⁶³⁹ *Loc. cit.*

⁶⁴⁰ *Loc. cit.*

plural, «escarmentemos»; y mencionando por primera vez a un tal Sócrates, a quien parece va dirigida la anécdota:

Escarmentemos, Sócrates,
hoy en los casos ajenos,
no suceda que mañana,
escarmienten en los nuestros.⁶⁴¹

El poema que recoge Joaquín Marco en su obra *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX* no aparece fechado⁶⁴². Resulta tarea ajena a nuestro cometido e inaccesible a nuestros conocimientos datar con exactitud el texto analizado. No obstante conjeturamos que la composición puede ser posterior a la obra de Barón en 1726 y seguro que anterior a 1834.

Creemos que el romance es posterior al *Desiderio y Electo* de Fray Jaime Barón porque probablemente tomara de este libro, muy popular en su tiempo (como ya comentamos con ejemplos), la idea del segundo apartado del poema. La gran notoriedad y divulgación que *Desiderio y Electo* tuvo en el siglo XVIII pudo influenciar en el autor del romance, que conocería también el argumento creado en torno al personaje de Lisardo. Por ello hará una fusión de las dos versiones que sobre el entierro conocía, dando mayor provecho a la anécdota que hubo leído en el compendio de historias cristianas del fraile, de éxito más reciente.

Mayor seguridad mostramos al afirmar que la obra en cuestión es anterior a la novela de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio* (1834). Ya comentamos que con este relato se origina una fructífera fusión entre la leyenda de Lisardo y Miguel de Mañara. A partir de entonces las obras relacionadas con el entierro tomarán aspectos relacionados con el caballero sevillano muerto en 1679. La no contaminación en el romance de aspectos procedentes de la leyenda de Mañara nos induce a pensar que con mucha probabilidad fuera escrito antes que la obra del francés.

Los años seguidos a la publicación de *Las Ánimas del Purgatorio* supusieron la aparición de un gran número de obras que desarrollaban de nuevo algunos detalles ya utilizados por Mérimée, y que eran originarios del personaje histórico Miguel de Mañara. Obras como *Don Juan de*

⁶⁴¹ *Loc. cit.*

⁶⁴² Joaquín Marco señala haber tomado el romance de la Colección Pau Vila (CPV). El geógrafo Pau Vila reunió una importante colección de piezas, en su mayoría de los siglos XVIII y XIX., procedentes en buena parte de la Colección Compte.

Marana (1836) de Dumas, *El estudiante de Salamanca* (1840) de Espronceda, *El capitán Montoya* (1840) y *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, *Miguel de Mañara* (1851) de Gutiérrez de la Vega, *Don Juan de Marana* (1858), de José A. Widmann, entre los más cercanos en el tiempo. Podemos afirmar que tras la construcción híbrida del poeta francés la tradición del entierro tendrá unas características ciertamente diferentes a las obras anteriores creadas sobre el mismo episodio, y detalles de la leyenda de Mañara se introducirán en la tradición de manera natural, como si siempre hubiesen formado parte del mito del caballero que presencia sus funerales. La calle de Ataúd, la famosa inscripción en la sepultura, o el mismo nombre de Mañara y derivados, por no hablar de otros aspectos procedentes del mito de don Juan Tenorio, que también mezclara Mérimée en la misma obra, serán elementos que desde entonces, con mucha frecuencia, se combinarán con la visión del entierro en los numerosos textos españoles.

Por esta razón pensamos que el romance es anterior a esa influyente obra de 1834, debido a que no posee entre sus características temáticas y narrativas ningún elemento que pueda recordarnos ni la novela de Mérimée ni la leyenda de Mañara.

4.1.10. EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA.

Ejemplo de esa contaminación que hemos mencionado será la siguiente obra: *El estudiante de Salamanca* (1840)⁶⁴³ de José de Espronceda.

Existen fragmentos en ella que demuestran el conocimiento por parte del autor extremeño de la leyenda de Mañara así como de *Las Ánimas del Purgatorio* de Mérimée, influencias que desde el punto de vista cronológico no habría inconveniente en admitir. Varios son los detalles que principalmente debemos mencionar en relación a este aspecto.

En el verso número cien del texto publicado en junio de 1837 por la revista *Museo artístico literario* se lee:

⁶⁴³ El poema de Espronceda pasó por diferentes etapas de formación en distintos periódicos y revistas; *El español*, *Museo artístico literario*, *La Alhambra*, lecturas públicas, y varias ediciones de *Poesías*. Marrast afirma en su edición sobre el poema que «hubo varias etapas en la composición de dicha obra, entre fines de 1835 o principios de 1836, y fines de 1839 o principios de 1840», en *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 33.

Nuevo don Juan de Marana,⁶⁴⁴
alma fiera e insolente
irreligioso y valiente,

En el primero de los versos citados que, repetimos, hace el número cien del poema, advertimos claramente que Espronceda al comparar a Montemar con el famoso caballero sevillano muerto en 1679, no le llama a este último con su nombre correcto, sino que influenciado por el personaje de Mérimée denomina a Miguel de Mañara como hubo hecho equivocadamente el poeta francés; esto es, don Juan de Marana. Demuestra con ello, obviamente, que tenía presente Espronceda la lectura de la novela de Mérimée cuando escribió el verso.

Otro de los aspectos sería que, si bien es cierto que la obra de Espronceda dice desarrollarse en Salamanca, se menciona como perteneciente a esta ciudad castellana la famosa calle del Ataúd, siendo aquella una vía sevillana. La conclusión que sacamos es que Espronceda, teniendo conocimiento de que la calle del Ataúd fue aquella en que le hubo ocurrido el incidente a Mañara, y que narra el jesuita Juan de Cárdenas en su obra de 1680, toma por ello el dato para ambientar parte de los sucesos que le ocurren a Félix de Montemar en el poema narrativo, resultando de esta manera el consiguiente error de ubicación.

Pero además encontraríamos en ello una posible influencia más con la novela de *Las Ánimas del Purgatorio*, y es el hecho de que Mérimée cuenta que don Juan de Marana abandona la ciudad de Sevilla a los dieciocho años para empezar su carrera en la Universidad de Salamanca, de la misma manera que ocurriera en la novela de Lozano *Soledades de la vida y desengaños del mundo*; por lo que la ubicación por error de la calle del Ataúd en la ciudad del Tormes resulta más comprensible debido a estas posibles influencias.

También ocurre que, en la tercera parte de *El estudiante de Salamanca*, don Félix de Montemar se apuesta el retrato de una dama en el juego. Este fragmento de nuevo pudo haber sido influenciado por la novela del poeta francés, en que Marana y su amigo García Navarro deciden jugarse a las cartas a sus respectivas amantes.

⁶⁴⁴ Posteriormente, en la edición de *Poesías* que publica en 1840, lo cambiará por el siguiente verso:

Segundo don Juan Tenorio

El estudiante de Salamanca está compuesto de cuatro partes, y será en la última de ellas, la de mayor extensión, donde tiene lugar el episodio del entierro.

En la obra de Espronceda el fragmento de los actos fúnebres no será, sin embargo, el punto nuclear ni el más importante del poema; estará tratado de manera secundaria, como uno más de los numerosos avisos que el cielo dirige sobre don Félix de Montemar para que se arrepienta. Se trata, pues, de una sucesión de incidentes acaecidos en torno al caballero que nos hace entroncar el texto con la comedia *El niño diablo* (1631), cuyo primer acto es una sucesión de continuos avisos y mensajes divinos que el personaje de Peregrino no termina de advertir. Sin embargo la diferencia mayor entre estos dos personajes estribaría en que Montemar sí los entiende, y que, a pesar de ello, no se arrepiente ni se arrodilla ante Dios por miedo al castigo divino.

La cuarta parte de *El estudiante de Salamanca* se inicia con la descripción que hace el narrador de don Félix de Montemar avanzando de noche por la calle del Ataúd, tras haber salido vencedor en un duelo contra Diego de Pastrana, hermano de doña Elvira.

Se trata de un nuevo asesinato por parte del caballero que, sin embargo, no será un simple muerto más. Y es que Montemar acaba de sobrepasar el límite, siendo así que el cielo tomará cuentas en el asunto y decidirá interponerse definitivamente en su endemoniada existencia. Una nueva maldad en su vida, salpicada de crímenes y deshonoras –una de las cuales ha acabado en el apartado segundo con la muerte, por amor y desengaño, de Elvira– ha provocado la intervención divina.

Es por ello que Dios envía a una dama de blanco, el espectro de doña Elvira, para conducirlo al infierno. Ahora bien, antes de ser condenado definitivamente a las tinieblas se sucederán una serie de avisos, como es de rigor en la caudalosa descendencia de este tema, que tratarán de conseguir que el caballero se arrepienta, y que, tal como hiciera Lisardo, tras sufrir el típico desfallecimiento, no continúe siguiendo a la dama de blanco que simboliza su muerte y condena.

Huelga comentar la similitud con *El niño diablo* cuando Peregrino sigue con denuedo a su compañera Fénix, quien le hubiera introducido en el infierno si no se hubiera previamente arrepentido (siendo apartado entonces de su cometido aquel Luzbel que le guiaba).

Serán varios los avisos dirigidos a Montemar por parte del cielo. Robert Marrast⁶⁴⁵ señala las tres veces en que el caballero interroga al fantasma en los versos de este último apartado como una réplica de la cita del Evangelio

⁶⁴⁵ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, pp. 37-38.

de San Marcos, donde Jesús advertía a sus apóstoles que se habían dormido mientras él estaba orando en el Huerto; cita que aparece encabezando la cuarta parte del poema. Tres veces Jesús avisó a sus apóstoles de que no cedieran al sueño; aquéllos no entendieron los tres avisos, y su error provocará la detención y muerte como hombre del hijo de Dios. De la misma manera Montemar interroga tres veces a la mujer cubierta de blanco. En la primera contestará aquélla con un gemido, cuyo sentido él no entiende. En una segunda ocasión la extraña mujer le cantará con voz melodiosa, pero de ultratumba, unos versos donde hace referencia a que ya no forma parte del mundo de los vivos:

Segunda vez importunada en tanto,
una voz de suave melodía
el estudiante oyó que parecía
eco lejano de armonioso canto
[...]

“Para mí los amores acabaron,
todo en el mundo para mí acabó;
los lazos que a la tierra me ligaron,
el cielo para siempre desató.”⁶⁴⁶

Seguidamente tendrá lugar la tercera de las conversaciones. Tras ser avisado por ella de que su vida corre peligro, y que no debe seguirla porque existe riesgo en ello de muerte, el caballero sin embargo mantiene su postura y trata de seducirla. Es entonces cuando decide definitivamente conducir al rebelde al reino de los muertos, y da comienzo el largo itinerario que le deberá llevar al infierno, bajando y bajando escaleras en forma de espirales infinitas (en que las veletas inclinan sus frentes al suelo). El espectro de Elvira ha intentado avisar a Montemar, y él no ha hecho caso de sus palabras. Como consecuencia de ello la dama de blanco emprenderá el viaje que llevará al caballero hacia su condena y castigo:

-“¡Cúmplase en fin tu voluntad, Dios mío!”,
la figura fatídica exclamó;
y en tanto el pecho redoblar su brío
siente don Félix y camina en pos.”⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ *Ibidem*, pp. 127-128.

⁶⁴⁷ *Ibidem*, p. 131.

Los avisos entonces no cesarán, seguirán sucediéndose a lo largo de ese largo itinerario con la diferencia de que ya no será la dama de blanco quien los realice. La ausencia de arrepentimiento del galán, su actitud prepotente y orgullosa (incluso en el beso final con el cadáver), las blasfemias e injurias que tanto a Dios como al Diablo dirige, harán del caballero don Félix de Montemar un caso extremo de rebeldía contra los valores religiosos.

Antes de que tuvieran lugar el diálogo señalado entre Montemar y la figura de blanco, se producirá una escena donde puede advertirse un primer mensaje por parte de Dios al caballero, y en que ya apreciamos la actitud insolente de Montemar. Tras ver a la dama rezando ante una imagen del Señor, el caballero se acercará a ella y verá caer algunas lágrimas del rostro de Cristo. Sin embargo el joven, que mirará con fijeza la imagen sin ningún tipo de estremecimiento o emotividad, achacará a la embriaguez del vino los extraños acontecimientos:

Y en medio del delirio que embarga su mente,
y achaca él al vino que al fin le embriagó,
la lámpara alcanza con mano insolente
del ara do alumbra la imagen de Dios,

y al rostro la acerca, que el cándido lino
encubre, con ánimo asaz descortés;
mas la luz apaga viento repentino,
y la blanca dama se puso de pie.⁶⁴⁸

Si al principio advertimos en el personaje cierta incredulidad o falta de conciencia de lo que está ocurriendo (ejemplo claro es este primer aviso), a lo largo del viaje tomará perfecta cuenta de la finalidad de aquellos incidentes. Sin embargo su actitud no variará, aun conociendo la verdad de su condenación.

Una vez que la dama de blanco dirigiera aquellas palabras y emprendiera su camino, siendo perseguida por el joven Montemar, será descrito con frecuencia el toque de las campanas, presentes constantemente en la narración desde este momento hasta la visión del entierro:

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 125.

Versos 984-985:	las campanas sacudidas misteriosos dobles dan; ⁶⁴⁹
Versos 994-995:	oye su nombre en los ecos de las campanas sonar. ⁶⁵⁰
Versos 1039-1040	Sombras, fantasmas, visiones, dale con tocar a muerto. ⁶⁵¹
Versos 1070-1071	las altas campanas por el viento inquietas pausados sonidos en las torres dan. ⁶⁵²

El tañer de las campanas, constante en la narración, anticipa y prepara la escena del entierro. Como consecuencia de su continua presencia el lector interioriza su sonido, introduciéndose más en la descripción del cuadro, esperando un hecho extraordinario relacionado con la muerte. Y este momento llegará con la contemplación por parte de Montemar de sus actos fúnebres. De nuevo su finalidad dentro del poema es la de querer mostrar al caballero que la muerte le está rondando, y que deberá darse prisa si no quiere acabar condenado. Si Montemar asiste a su propio funeral es porque Dios, bondadoso y compasivo, provoca que el caballero tenga una visión que le impulse al arrepentimiento y a su salvación. Sin embargo jamás un personaje mostrará tamaña insolencia, y el remordimiento no va a producirse.

Nunca el episodio del entierro ha hecho tan poco efecto en su víctima como el producido sobre Montemar. Hemos analizado varios comportamientos, entre los que destacan los desmayos y las huidas precipitadas del templo, pero la conducta de este joven burlador será muy diferente, se reirá de la escena con blasfemias y fanfarronadas, sin miedo ninguno y siguiendo adelante en su empresa de seducir a aquella misteriosa joven.

A la hora de comentar el particular episodio que de los actos fúnebres realiza Espronceda, debemos señalar que la causa del castigo no es provocada por la historia de amor entre un caballero laico y una esposa de Dios. Elvira no es monja, y no se produce una cita a las doce de la noche para que el galán, portando una escalera, se encarama sobre los muros del convento con la intención de escapar juntos; debemos retrotraernos a la

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 132.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 133.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 134.

⁶⁵² *Ibidem*, p. 135.

comedia del siglo XVI *El vaso de elección, San Pablo* para encontrar un episodio donde no hubiese habido una relación entre religiosa y gentil. Formalmente el fragmento contiene gran parte de los elementos que generalmente se han repetido a lo largo de todas las versiones; repique de las campanas (que doblan a muerto), una procesión de luces, y el hecho de que suceda en hora nocturna. Del séquito se dirá que lo formarán bultos enlutados, sin mencionar tampoco si se trata de fantasmas, quienes sobre sus hombros portarán no solamente un cadáver, sino que por primera vez soportarán el peso de dos cuerpos muertos:

llegó de don Félix luego a los oídos,
y luego cien luces a lo lejos vio,
y luego en hileras largas divididos,
vio que murmurando en lúgubre voz,

enlutados bultos andando venían,
y luego más cerca con asombro ve
que un féretro en medio y en hombros traían
y dos cuerpos muertos tendidos en él.⁶⁵³

Los cadáveres son los correspondientes a don Félix de Montemar y don Diego de Pastrana, rival con quien se enfrentara el estudiante al finalizar la parte tercera. Don Diego de Pastrana, hermano de doña Elvira, sale derrotado y muerto en el duelo con don Félix, como claramente se nos comenta en la primera de las estrofas de esta cuarta parte:

Vedle, don Félix es: espada en mano,
sereno el rostro, firme el corazón;
también de Elvira el vengativo hermano
sin piedad a sus pies muerto cayó.⁶⁵⁴

El hecho de que aparezca ahora, en la escena del entierro, el cadáver de Montemar junto al de su víctima es debido, como ya hemos señalado, al interés del cielo para que el caballero se salve de su condena. Con esta visión intenta escarmentar su osadía, y condicionar su respuesta en favor del Bien y de Dios.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 135.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 122.

Pastrana ha sido matado por sus manos. Como castigo y advertencia Dios ofrece al caballero rebelde la visión de su entierro, tal y como ha ocurrido en las otras versiones del episodio. No veo razón de interpretar el pasaje como un truco narrativo donde se quisiera dar a entender que Montemar hubo perdido la vida durante el duelo, a pesar de lo que él pensaba, siendo toda la cuarta parte un camino hacia el infierno del alma del estudiante, que ya estaba muerto. La estrofa primera, ya citada, no deja lugar a dudas de que Montemar salió vencedor del combate con Pastrana; y la estrofa última del poema es también bastante clara en este aspecto. En ella el pueblo no cuenta como final de la vida del osado estudiante que éste muriera en un duelo a espada con Diego de Pastrana, su versión es que el diablo en forma de mujer había ido a Salamanca en busca de Montemar, de cuyos labios lo ha recogido el narrador:

que en forma de mujer y en una blanca
túnica misteriosa revestido,
¡aquella noche el diablo a Salamanca
había, en fin, por Montemar venido!!...
Y si, lector, dijerdas ser comento,
Como me lo contaron te lo cuento.⁶⁵⁵

Trasluce también cierta evidencia respecto a este asunto de que Pastrana no hubo acabado con la vida de Montemar, el momento en que los dos vuelven a encontrarse al final de la aventura. El estudiante entonces con sorna aludirá al hecho de que pensaba no volverle a ver, y Pastrana, sin embargo, no dirá nada que indique que él también le hubo herido mortalmente.

El comportamiento del caballero ante la imagen del entierro es de prepotencia y altivez. Ya su actitud al ver acercarse el cortejo fúnebre denota falta de respeto hacia el muerto. No hay en absoluto muestras de religiosidad en el estudiante. Mientras la figura de blanco dobla las rodillas y reza devotamente por el cadáver, Montemar sin embargo se muestra altanero e indiferente, sin mostrar tampoco miedo alguno.

Muy al contrario resultaba el comportamiento del joven Lisardo que, temeroso, se arrodillaba ante el paso lúgubre del acompañamiento, acabando desmayado por el susto.

Sin embargo durante cierto momento el estudiante de Salamanca conocerá el miedo, pero fue muy poco tiempo, ya que su fiereza y coraje se

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 156.

impondrán a los pocos segundos. Este detalle de nuevo vuelve a emparejar el poema con la comedia de 1631 *El niño diablo*, en que se describe con la contemplación del entierro una actitud por parte del caballero exactamente igual. El entierro hará que Peregrino conozca el miedo por primera vez, aunque pronto será aplacado y superado:

Al fin era hombre, y un punto temblaron
los nervios del hombre, y un punto temió;
mas pronto su antiguo vigor recobraron,
pronto su fiereza volvió al corazón.⁶⁵⁶

Montemar también entablará un diálogo con aquellos *bultos* que participaban en las exequias.

Ya comentamos con respecto a los héroes de las anteriores versiones las preguntas dirigidas a los miembros del séquito, así como su proceder tras escuchar la terrible respuesta, destacando una actitud temerosa en Lisardo, y otra mucho más desdeñosa por parte de los caballeros anónimos; advertimos ahora en el poema de Espronceda un comportamiento mucho más agresivo, hiriente y totalmente arrogante por parte de don Félix de Montemar que cualquiera de los señalados hasta el momento. Amenazas e insultos (villano, truhán), además de blasfemias y bromas resumen la contestación del caballero ante la respuesta que a su pregunta le dieron los *bultos enlutados*. Pero lo que más sorprende es su sangre fría, su extremado coraje, que le hace burlarse de aquella situación y mofarse de todo lo que está sucediendo. En sus risas y chanzas desprecia a los muertos, al infierno y a Dios:

Lo que es, dijo, por Pastrana,
bien pensado está el entierro;
mas es diligencia vana
enterrarme a mí, y mañana
me he de quejar de este yerro. [...]

¡El fanfarrón de don Diego!
De sus mentiras reniego,
que cuando muerto cayó,
al infierno se fue luego
contando que me mató.⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, pp. 136-137.

Tanto en *El capitán Montoya* (1840), como en *Miguel de Mañara* (1851), el héroe se aproxima al cadáver para mirarle el rostro y advertir que es él, su misma figura, la que llevan a enterrar. No obstante don Félix de Montemar hará lo mismo en este texto, siendo un poema anterior a los dos textos mencionados. No se describe explícitamente el hecho de que el estudiante se acerque al cadáver y vea su cara, pero los versos citados a continuación, de gran contenido dramático, revelan que el galán ha observado el rostro de los fallecidos, si bien no se diga que se haya acercado o aproximado al féretro para apreciarlo:

Mas ¡cuál su sorpresa, su asombro cuál fuera
cuando horrorizado con espanto ve
que el uno don Diego de Pastrana era,
y el otro ¡Dios santo! y el otro era él!...

Él mismo, su imagen, su misma figura,
su mismo semblante, que él mismo era, en fin;
y duda, y se palpa y fría pavora
un punto en sus venas sintió discurrir⁶⁵⁸

Tras las preguntas y el diálogo entablado, Montemar no se vendrá abajo o se irá precipitadamente de allí. El galán soltará una carcajada (que nos recuerda al comportamiento similar de don Juan de Alarcón en la leyenda *Margarita la tornera*), dará la espalda al que le hablara previamente, y vuelve a su tarea de seducir a la dama misteriosa cubierta de blanco. Momento ninguno de posible arrepentimiento se le ha cruzado por la mente al caballero. Arrogante y animoso, totalmente despreocupado de lo sucedido, indiferente a lo que pueda ocurrir con su alma, se atusará el bigote y emprenderá su cuidado de cautivar a la dama:

Diciendo así, soltó una carcajada,
y las espaldas con desdén volvió:
se hizo el bigote, requirió la espada,
y a la devota dama se acercó.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 136.

-“Con que, en fin, ¿dónde vivís?
Que se hace tarde, señora”.
-“Tarde, aún no; de aquí a una hora
lo será”. – Verdad decís
será más tarde que ahora.⁶⁵⁹

Este aviso del entierro será el principal de los que suceden al caballero. Posteriormente habrá más, por ejemplo se enfrentará con una criatura extraña e infernal, una especie de sombra que tampoco le hará echarse para atrás. Finalmente acabará en el mismo infierno donde la dama de blanco, tras haberle retirado Montemar el velo que le cubría el rostro, resulta ser la calavera de su enamorada Elvira. El que se mofara en vida de los sentimientos de las mujeres, de la sociedad y de la misma religión, será entonces condenado por Dios a reunirse en la muerte con la mujer que abandonara, y casarse con ella.

En todas las obras analizadas en torno al episodio del entierro, su utilización ha respondido siempre a un valor ejemplar dentro de la moral cristiana. La misericordia de Dios consigue siempre que el pecador finalmente se arrepienta y se incline a su poder. No obstante, estos mensajes y avisos divinos no tienen ningún efecto en Montemar, el caballero seguirá orgulloso, manteniendo libre el espíritu de estos intentos del cielo de ganarlo para su causa. Seguirá bromeando y riéndose de los muertos, de Dios, del diablo, incluso ante las puertas de la muerte:

“Mas antes decidme si Dios o el demonio
me trajo a este sitio, que quisiera ver
al uno u al otro, y en mi matrimonio
tener por padrino siquiera a Luzbel;

“cualquiera o entrambos con su corte toda,
estando estos nobles espectros aquí,
no perdiera mucho viniendo a mi boda...
Hermano don Diego, ¿no pensáis así?”⁶⁶⁰

Toda la historia del encuentro del protagonista con la figura misteriosa de blanco y la peregrinación que entablan ambos personajes, terminando con el descubrimiento por parte del caballero de que la dama

⁶⁵⁹ *Ibidem*, pp. 137-138.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 150.

tapada era una calavera, tiene mucho parecido con una tradición del siglo XVII relacionada con un canónigo de la ciudad de Sevilla. La razón por la cual hago referencia a este aspecto viene motivada por el hecho de que ese religioso aficionado a los placeres de la vida más que a los deberes eclesiásticos se llamaba (tomado del libro de Robert Marrast⁶⁶¹) Mateo Vázquez de Lecca. Es por ello que la atribución de esta aventura a Miguel de Mañara, recordemos la alusión a la calle del Ataúd, puede explicarse por el hecho de que se apellidaba de manera casi igual: Miguel de Mañara Vicentelo de Leca.

En conclusión, esta parte cuarta del poema muestra a Montemar que, victorioso en el duelo que le enfrentara a Pastrana, no acepta la gracia y misericordia que Dios le ofreciera con los sucesivos avisos, entre los que se encontraba el entierro, y acaba condenado en el infierno, sin arrepentirse de nada.

Según la Escolástica, el acto primario de la virtud de la penitencia es la contrición que integra un triple elemento: dolor, detestación del pecado y propósito de no volver a pecar. El estudiante Félix de Montemar no alcanza siquiera el primero de los elementos. No hay arrepentimiento, no hay intención de cambio. Sólo hay rebeldía. Ejemplo de contrición perfecta sería el joven Lisardo, mientras que un ejemplo de contrición no lograda estaría representado por el caballero anónimo del romance recogido por Joaquín Marco. En él recordemos que, tras una etapa de arrepentimiento, volverá sin embargo a pecar, con lo que acabará castigado por Dios.

El lenguaje utilizado por el autor para el desarrollo de esta historia fantástica tiene el sello del movimiento romántico. Juego de luces y sombras acompañan el caminar errante del caballero en las desiertas calles de la ciudad salmantina. Sonidos de campanas, cantos lúgubres, oraciones piadosas, seres fantasmales, espectros, diablos, rebeldía, religión y muerte son motivos recurrentes en la poesía romántica, de la que formaba parte también *El capitán Montoya* de Zorrilla.

4.1.11. *EL CAPITÁN MONTOYA*

El capitán Montoya (1840), será publicada durante las mismas fechas en que Espronceda editara las numerosas etapas formativas por las que

⁶⁶¹ *Ibidem*, pp. 16-17.

pasó su poema narrativo *El estudiante de Salamanca*. No parece que haya influencias importantes entre ambos textos. Mientras Zorrilla hace a su héroe descendiente del bloque de Lisardo, contaminado por aspectos pertenecientes a la leyenda de Mañara, Espronceda se apartará notablemente de esa visión esperanzadora y ejemplar del episodio.

Zorrilla al escribir la leyenda debió de tener presente la obra de Lozano *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, del que tomaría la base principal de la historia, así como los romances anónimos que ponían en verso la misma narración.

La otra de las fuentes que resaltamos para la creación del poema sobre Montoya será *Las Ánimas del Purgatorio* de Mérimée, obra que retoma la tradición a partir de las bases del estudiante Lisardo, combinado a su vez con don Juan Tenorio y Miguel de Mañara. Se trata de una novela que con total seguridad el poeta hubo leído, y que también sirvió de notable fuente para su drama *Don Juan Tenorio* (1844).

Sobre esos ingredientes principales Zorrilla escribirá su obra *El capitán Montoya*, totalmente original en su estructura. Recogerá de la tradición el romance amoroso entre una monja y un laico, la visión del entierro por parte del caballero, y su posterior arrepentimiento. Pero a partir de esas bases repetidas creó una historia totalmente original, diferente e independiente de las demás obras analizadas.

Si buscamos obras especialmente parecidas a la de Zorrilla, posibles textos en los que el autor se hubo basado de manera singular, no los encontraremos. Zorrilla toma la historia de la tradición, sin más. A esa leyenda pertenecían obras que indudablemente había leído (los casos de Mérimée y Lozano), y de los que se sintió influenciado, no obstante él hizo su propia versión, con combates trepidantes, una segunda historia amorosa, y la recreación de la vida de Montoya en su etapa religiosa.

El poeta vallisoletano toma la leyenda de acuerdo a la visión ofrecida por Lozano, la que hemos denominado el bloque de Lisardo. Y debido a la mezcla de ella con los mitos de Mañara y don Juan, a partir sobre todo de la novela de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio*, el poema sobre Montoya se forma principalmente con esos tres nombres: Lisardo (el aviso del entierro), Mañara (la inscripción en la tumba), don Juan (el juego y las apuestas).

El estudio detenido de esta obra se llevará a cabo en el punto 7 de la presente tesis.

4.2. OTROS ESCRITOS DE ZORRILLA RELACIONADOS CON ESTE EPISODIO.

En este nuevo apartado hablaremos de aquellas otras creaciones del poeta que, al margen de la leyenda *El capitán Montoya*, tienen también aparente relación con el episodio del entierro.

Por supuesto analizaremos la presencia de este fragmento en el drama terminado cuatro años después *Don Juan Tenorio* (1844), pero también citaremos algunos otros textos de su obra poética que sin llegar a tratar exactamente el episodio, resultan estar relacionados.

4.2.1. DON JUAN TENORIO.

En 1844 Zorrilla publica su obra *Don Juan Tenorio*, y será el final de la misma (parte II, acto III)⁶⁶² el segmento del drama que analizaremos con mayor detenimiento, encontrándose entre sus versos el famoso fragmento de la visión del propio entierro.

Este último acto de la composición, que tendrá como título *Misericordia de Dios y apoteosis del Amor*, arranca una vez cumplido el tradicional convite entre el héroe y la estatua del comendador (parte II, acto II), y tras ser acordado un duelo entre don Juan y los caballeros Centellas y Avellaneda, siendo con el primero de ellos contra el que acordara batirse de inicio (parte II, acto II). El nuevo acto comenzará engarzándose directamente con ese asunto que quedaba pendiente. Así, dará inicio con la salida a escena de Tenorio, quien comenta haber matado a los dos rivales con quien hubo discutido en el último cuadro dramático.

Tenemos, así pues, un inicio ciertamente parecido al comienzo de la cuarta parte del poema de Espronceda *El estudiante de Salamanca*. En ambos se relata el resultado de un combate, donde los dos héroes resultan aparentemente salir ilesos y victoriosos, y cuya lucha es hábilmente encajada en la narración a manera de elipsis, sin ser mostrada al lector ni al espectador, como las muertes en el teatro clásico griego:

⁶⁶² *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, pp. 1.315-1.319.

Culpa mía no fue; delirio insano
me enajenó la mente acalorada.
Necesitaba víctimas mi mano
que inmolar a mi fe desesperada,
y al verlos en mitad de mi camino,
presa les hice allí de mi locura.
¡No fui yo, vive Dios!, ¡fue su destino!
Sabían mi destreza y mi ventura.⁶⁶³

Sin embargo estos versos dichos por Tenorio en la primera escena se contradicen con las palabras que le dirigiera el comendador ya en la segunda:

D. JUAN: ¿Y aquel entierro que pasa?
ESTATUA: Es el tuyo
D. JUAN: ¡Muerto yo!
ESTATUA: El capitán te mató
a la puerta de tu casa⁶⁶⁴

Nuevamente observamos el mismo esquema que el que aparece argumentado en la última parte del poema *El estudiante de Salamanca*. Si Montemar, tras salir victorioso y, por tanto, vivo del enfrentamiento con Pastrana, se cruza tiempo después con la celebración de sus propios funerales, tratándose, como ya comentamos, de una visión fantasmal de origen divino, con la finalidad de hacer reflexionar al pecador y conseguir que por miedo se arrepienta; será este mismo argumento el que, con pocas diferencias, volverá a repetirse en el último acto del drama *Don Juan Tenorio*. Tenorio inicia el nuevo acto andando por el panteón familiar, informando al espectador de su victoria sobre sus dos rivales en un duelo reciente. Poco tiempo después escucha los cantos fúnebres y el tañer de las campanas, y la estatua del comendador le comenta que aquel entierro es el suyo, debido a que fue matado por Centellas en el combate de aquella noche.

La situación del drama es la misma que la analizada en el poema narrativo. El mensaje en ambos cuadros es igual: Montemar ve su ataúd y, por tanto, es sugestionado con su muerte, Tenorio recibe la noticia en palabras de la estatua de una de sus víctimas, y es también persuadido de su muerte. Pero ninguno de los dos estaba muerto, en ambas ocasiones se trata de

⁶⁶³ *Ibidem*, pp. 1.315-1.316.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 1.317.

escarmentar al héroe, tratar de provocarle la redención. La misma finalidad, a su vez, que en *El capitán Montoya*, leyenda cercana en el tiempo y creada también por Zorrilla, lo que nos podría indicar cierto ascendiente temático entre la una y la otra. En el caso de Tenorio ni siquiera ha sido necesaria una visión fantasmal del entierro, en realidad don Juan no sabe con total seguridad si aquel fallecido es él. El sevillano no pregunta a ninguno de los integrantes del séquito, tampoco se acerca a mirar el cadáver, simplemente cree las palabras que le dirige la estatua. Es probable que el entierro hubiese ocurrido de verdad (el doblar a muerto de las campanas, las oraciones fúnebres, la fosa que están cavando), y que incluso como ocurriera en el poema de Espronceda fuesen dos los cadáveres, pudiendo ser quizás los de Centellas y Avellaneda los nombres de los fallecidos, o el de uno sólo, ya que en realidad ignoramos todo aquello relacionado con la reyerta. Las palabras del comendador cumplen la misma función que la respuesta de aquellos espectros a las preguntas de Lisardo, Montemar, Peregrino, Montoya o el caballero anónimo: notificarles que el cadáver que llevan a enterrar es el suyo propio; aunque no existiera realmente funeral y se tratara de una visión, aunque sí existiera funeral pero no fuera realmente el suyo. Así pues, entroncaría perfectamente con todas las obras vistas del entierro.

Hay muchos datos en este último acto del drama que cuestionan la muerte del caballero⁶⁶⁵, y que servirían para reforzar la teoría de que las palabras del comendador son sólo un recurso para estimular su enmienda, ya que Tenorio está vivo y no murió en el duelo contra Centellas. Ejemplo de ello serían los primeros versos del acto, ya citados anteriormente, donde comenta con toda claridad que él mató a sus dos *amigos*. Como también serviría la escena donde la estatua del comendador informa a don Juan que el reloj de arena que porta señala la vida que le queda por vivir, que aunque le queda poca, demostraría que aún no está muerto:

D. JUAN: ¿Y ese reloj?

ESTATUA: Es la medida
de tu tiempo.

D. JUAN: ¡Expira ya!

ESTATUA: Sí, y en cada grano se va

⁶⁶⁵ Los estudios sobre el último acto de *Don Juan Tenorio* son muy numerosos. Es abundante la bibliografía sobre el tema, desde opiniones que defienden la muerte de Tenorio a manos del capitán, Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Nueva York, AMS Press, Inc, 1967; opiniones como la de Aniano Peña en su edición sobre la obra en Cátedra, 1994, que señalan el estado de “muerte aparente” del caballero; así como opiniones más cercanas a nuestra interpretación, como son los trabajos de Héctor R. Romero, *Consideraciones teológicas y románticas sobre la muerte de Don Juan en la obra de Zorrilla*, *Hispanófila*, 4, 1975, o José Luis Varela en su introducción a la edición del drama en Clásicos Castellanos.

un instante de tu vida.
D. JUAN: ¿Y esos me quedan no más?⁶⁶⁶

Otro dato sería aquel momento, también de la escena segunda, en que, rodeado de espectros y sombras, grita desesperado:

D. JUAN: Dejadme morir en paz
a solas con mi agonía.
Mas con esta horrenda calma,
¿qué me auguráis sombras fieras?
¿Qué esperan de mí?
ESTATUA: Que mueras
para llevarse tu alma.⁶⁶⁷

Y de la misma manera que ocurriera con el final de *El estudiante de Salamanca*, en que el narrador realiza una observación relacionada con la historia que las gentes del pueblo, ya desde la madrugada siguiente, contarían en torno a su muerte, *Don Juan Tenorio* acaba de forma muy similar. El caballero también aludirá sobre aquello que los sevillanos dirían pocas horas después de su fallecimiento:

Mañana a los sevillanos
aterrará el creer que a manos
de mis víctimas caí.⁶⁶⁸

Refiriendo con ello que el pueblo creerá que los espíritus de sus víctimas han tomado finalmente sobre él venganza, debido a que muere en el cementerio junto a las tumbas de aquellos que fueron por él asesinados. Y es por este motivo por el que Zorrilla utiliza el verbo aterrar, porque de nuevo nos encontramos con temas relacionados con lo supersticioso, sobrenatural y mágico. Como ocurriera con Montemar, las gentes comentarán que han sido los fantasmas quienes hubieron acabado con su vida. Si hubieran muerto a manos de Pastrana o el capitán Centellas el pueblo hablaría del duelo, y del hombre que fue capaz de hacerlo, pero no comentarían extrañas leyendas de apariciones y diablos.

⁶⁶⁶ *Don Juan Tenorio*, en *OC*, II, p. 1.317.

⁶⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 1.318.

El drama de Zorrilla no se corresponde con la trama *oficial* del entierro, donde el caballero tropieza con su funeral la noche en que decide profanar la casa de Dios y fugarse con una de sus esposas. Ya en la leyenda de *El capitán Montoya* Zorrilla sí hubo respetado la historia tradicional de la cita nocturna, y el caballero se volvió a encontrar, como en la mayoría de obras pertenecientes a la tradición, con la oposición del Redentor a ser deshonorado.

En *Don Juan Tenorio* sí existe una historia de amor entre novicia y caballero laico, sin embargo el episodio del entierro no es utilizado para impedir el rapto de doña Inés. La novicia será robada del convento por don Juan mucho antes, al final de la primera parte (acto IV), y ningún elemento sobrenatural se interpone en el rapto.

Muy al contrario de la tradición del entierro, en el drama de Zorrilla el episodio no se lleva a cabo como consecuencia de oponerse al pecado de la fuga, sino que cuando se utiliza el fragmento el pecado ya se ha producido, y la posible interpretación del mismo como la realizada por un Dios-Marido que se niega a ser deshonorado y castiga a los ofensores, es eliminada radicalmente, y tan sólo se mantiene la explicación de la misericordia divina, intento de un Dios piadoso para que el caballero no termine condenado. De nuevo se relacionaría con el poema de Espronceda, donde la aparición del entierro tampoco está relacionada con la intención de evitar el pecado de la fuga, siendo así que en *El estudiante de Salamanca* no se produce tal romance entre monja y caballero del siglo.

La descripción del entierro, por lo demás, es tratada de manera poco convencional. Realmente el drama toma este fragmento exiguamente, y no se construye el argumento en torno a la visión de las honras fúnebres, sino que es un detalle secundario.

Con muy pocas palabras Zorrilla lleva a cabo el terrorífico episodio, en contraste con la leyenda de Montoya en que todo el poema se cierne alrededor de él, dedicando a su descripción cientos de versos.

Además del toque de las campanas, la luz de las hachas encendidas (en acotación), y de los cantos funerales entonados, destaca en el episodio un detalle nuevo que intensifica todavía más el aspecto terrorífico y agobiante del mismo. La estatua del comendador indica a don Juan que está siendo cavada su tumba:

Aprovéchale con tiento,
porque el plazo va a expirar,
y las campanas doblando

por ti están, y están cavando
la fosa en que te han de echar.
(*Se oye a lo lejos el oficio de difuntos*)⁶⁶⁹

La impresión que del entierro se obtiene al leer la obra es que la procesión del mismo sucede en la lejanía. El caballero, como ya dijimos, no se acerca al muerto, tampoco pregunta a ninguno de los componentes del séquito. Cuando se refiere al entierro utiliza el demostrativo *aquel*, y las acotaciones parecen indicar que el entierro no será representado en escena, sino que estará presente exclusivamente en las palabras de los personajes: «(*Se ve pasar por la izquierda luz de hachones, y rezan dentro*)». De esta manera podría darse la posibilidad, como ya indicáramos líneas antes, que el entierro no fuera precisamente el suyo, y sí el del derrotado capitán Centellas, cuyo entierro a tan extrañas horas le restan credibilidad.

La *monja* del drama, doña Inés, es un personaje cercano al de las otras religiosas del legendario, recordemos que para describirla el autor tomó tiradas enteras de versos de *Margarita la tornera*. Se trata de una chica joven, metida en un convento desde muy niña por sus familiares, que posee una gran pureza e inocencia, causa del desmayo que sufre al encontrarse con don Juan. Esa bondad e ingenuidad es indispensable para el personaje, requisito imprescindible para la finalidad de la obra, ya que ella intercederá ante Dios por el alma impura de Tenorio, logrando con su intervención que se salve. Este personaje, así pues, adquiere en la obra una importancia mayor de la acostumbrada respecto a los textos que hemos visto. Ella, obviamente, no tomó la iniciativa en el rapto, y su virtuosidad le permitirá socorrer el alma de don Juan.

4.2.2. LA LEYENDA DE AL-HAMAR.

En 1852 Zorrilla, encontrándose en París, publica la obra *Granada. Poema oriental*.⁶⁷⁰ Al comienzo de la misma iba incluido el poema *Leyenda de Al-Hamar*⁶⁷¹ que, sin embargo, había ya sido publicado varios

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 1.317.

⁶⁷⁰ *Granada*, en *QC*, I, pp. 1.133-1.387. *La leyenda de Al-Hamar* se incluye entre las páginas 1.151-1.197 de esta misma edición.

años antes, en 1847; ideado para formar parte del proyecto poético *Cuento de cuentos*, nunca escrito.

Al final de este poema, compuesto de cinco libros donde se describe la vida del rey moro de Granada, Zorrilla utiliza cierto episodio que, si bien no se contaría entre los textos que pertenecen a la tradición, no obstante vuelve a incluir la visión por parte de un caballero de su propio entierro, aunque se trata de situaciones muy diferentes.

Habiendo sido guiado por su caballo al arroyo donde se encuentra el espíritu de Azael, con quien ya tratara Al-Hamar al inicio de su vida, a su influencia le debe el rey las glorias, riquezas y triunfos que han cubierto su reinado; una vez invocado al espíritu junto al arroyo, con ímpetu y fiereza extrema el caballo emprende una desbocada carrera atravesando montes, ríos, peñas, troncos, hasta penetrar en la región de las nieves donde tiene su alcázar Azael. Allí, le recibe el espíritu, y le anuncia que ese mismo día su cuerpo terrenal perecerá, pero que, sin embargo, Dios va a permitir que su muerte quede suspendida hasta que los cristianos conquisten Granada. Al final de la composición, Al-Hamar ve a través de un espejo su propio entierro.

Obviamente el sentido de la obra en general como del episodio en particular es muy diferente a la visión del entierro que tanto Montoya como Tenorio han tenido en sus respectivas historias. No obstante sí que es recurrente en el poeta la presencia en sus creaciones de este singular incidente, y por ello hacemos mención en este apartado de *La leyenda de Al-Hamar*:

¡Llorad toda la vida,
oh, huérfanos musulmes!
¡La flor de los alimes,
la palma de Nazar,
la gloria del Oriente,
cayó del rayo herida!
¡Llorad eternamente,
llorad sobre Al-Hamar!
[...]
A este eco de agonía,
que atravesó perdido
el aire hasta su oído,
se estremeció Al-Hamar.
Quitóse del espejo
do escena tal veía,
y se tornó el reflejo

del vidrio a disipar.⁶⁷²

4.2.3. *ROMANCE, POESÍAS I.*

Mayor interés posee el texto siguiente que publicara Zorrilla en *Poesías I*⁶⁷³ (1837), bajo el sencillo título de *Romance*⁶⁷⁴. Curiosamente no aparecerá en él la visión del entierro; sin embargo la historia que se relata en sus octosílabos tiene varios puntos en común con la tradición.

Resulta especialmente llamativo este romance por su temprana creación. Se trata de una de las primeras obras escritas por él, y ya encontramos en sus versos un vivo interés por las anécdotas misteriosas en que los caballeros atentan contra posesiones divinas, y terminan convertidos a la religión contra la que tenían pensado atentar. Podríamos advertir en ella un germen de *El capitán Montoya* y de otras tantas creaciones de su legendario en que un caballero pecador acaba escarmentado por un aviso del cielo. Sin embargo apreciamos en su estructura una variación bastante notable respecto a sus obras posteriores. Destaca el romance por su brevedad, y, sobre todo, por toda aquella información que no desarrolla en sus versos. Es decir, si en la globalidad de sus leyendas el argumento suele estar perfectamente detallado (sin cabos sueltos), por el contrario en este romance de *Poesías I* resulta tan importante como lo contado aquello que se deja entrever pero que no se ha descrito. En el poema abundan *puntos muertos*, y la interpretación que se da en torno a ellos puede ser muy variada.

Si en *El capitán Montoya*, tres años posterior, el aviso de Dios es perfectamente mostrado con la ceremonia del entierro, nos encontramos que en este poema ha debido de ocurrir algo semejante (una amenaza por parte del cielo) pero que ha sido hábilmente omitido. Si de Montoya conocemos el por qué de su dedicación a Dios, se nos han transmitido las causas y los efectos, en el caballero del romance, por el contrario, solamente advertimos los inesperados efectos, probablemente relacionados con una acción divina.

El poema se inicia con la descripción de una capilla en ruinas, debido al paso del tiempo y, probablemente, a la guerra llevada a cabo contra los musulmanes. Resguardada en ella, a los pies del altar, se encuentra una

⁶⁷² Granada, en *OC*, I, p. 1.198.

⁶⁷³ Esta poesía incluida dentro de la edición de Madrid, *Poesías I*, no aparecerá sin embargo dentro de la publicación que hiciera Baudry en París, en las *Obras poéticas y dramáticas de D. José Zorrilla*, 1847.

⁶⁷⁴ *Romance*, en *OC*, I, pp. 50-51.

indefensa «virgen del Señor», que ha escapado de las *cadenas* de su amo, un caballero de oriente que la hubo comprado. Al momento se describe la irrupción irreverente en la casa de Dios por parte del musulmán, quien muy encolerizado arrastrará de los cabellos a la *religiosa* para llevársela consigo:

Yo te compré, nazarena,
esclava para mi harén,
y has de vivir con tu pena
con mis mujeres también.
Toda una noche he corrido
desde Sevilla hasta aquí,
y juro al Dios que he servido
que no he de volver sin ti.⁶⁷⁵

Sin embargo a la mañana siguiente la historia del romance continuará de manera sorprendente, impensable. La muchacha, que parece encontrarse de nuevo libre, es recogida por dos caballeros cristianos con quienes, implorando su favor, huye por la llanura.

Pero más insólito resulta el hecho narrado a continuación en que un peregrino, que se detiene en la capilla para orar, advierte al acabar sus rezos que un caballero musulmán, aquél que entrara agresivo en el templo, se encuentra ante el altar de Cristo rezando en honda meditación:

En tanto que un pasajero,
postrado en un escalón
de la ruinosa capilla,
al acabar su oración
vio pálido y abatido,
la mejilla sin color,
un musulmán abismado
en honda meditación.⁶⁷⁶

Es obvio que la conversión del caballero al cristianismo, durante las pocas horas que completaron la noche, se ha producido por algún hecho extraordinario.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 51.

Los versos del poema pasan de narrar la entrada del infiel en la casa de Dios tratando de llevarse a una «virgen del Señor», a contar seguidamente la conversión del musulmán, sin exponer las causas. Es aquí, durante este periodo elidido de la historia, donde pensamos se incluiría la amenaza de Dios ante el infiel. El hecho de irrumpir sacrílegamente en una iglesia, el intento de sacar a una cristiana a la fuerza del templo y arrastrándola de los pelos, debió originar probablemente una acción divina sobre el pecador.

Ningún detalle nos aporta el poema con que poder relacionar la conversión del caballero con un mensaje o aviso determinado. Entendemos que Cristo ha defendido a aquella muchacha y castigado al sacrílego, pero ¿cómo?.

Las formas en que Dios pudo haberlo hecho no son mostradas. Muchos son los ejemplos utilizados en las posteriores obras de Zorrilla con que Dios lograba intimidar a un pecador y convertirle a su causa; una de ellas, la más frecuente, era precisamente la visión de su propio entierro.

El ambiente que crea el poeta con el sonido de las campanas, el juego constante de luces y sombras, el fuerte viento que golpea los vidrios, parece adecuado y propicio para pensar en algo sobrenatural y pasmoso. Obviamente no creemos, y más conociendo la obra de Zorrilla, que la conversión del musulmán se haya producido de forma natural, como consecuencia de las plegarias de la muchacha. Un suceso milagroso en forma de aviso del cielo ha generado en el caballero su conversión; por ello se sirve el poeta previamente de una atmósfera fúnebre y espectral:

Y en la sombría capilla,
de la bóveda colgada,
tibia lámpara amarilla
arroja expirante luz;
y su claridad perdida
se refleja en los altares,
tiembla en los anchos pilares,
da movimiento a la cruz.

Y el ojo imbécil del hombre
acaso al verla soñara
vagos fantasmas sin nombre
cruzando en la oscuridad;
como en noche perezosa
brilla en el monte una hoguera,
y vibra la azul esfera

a la roja claridad.⁶⁷⁷

La descripción del caballero tras su conversión, donde se subraya la palidez en su rostro, su abatimiento, la «mejilla sin color», es muestra de la dura prueba por la que ha pasado. La visión que ha recibido quizás le ha podido provocar, tal como ocurriera con Lisardo, un desfallecimiento, entendiendo tras haberse incorporado que es el Dios cristiano quien merece su absoluta dedicación.

Respecto a la muchacha ignoramos si el caballero la ha dejado libre tras su conversión, o bien ha escapado aprovechando el trance por el que estaba pasando su comprador. Su actitud posterior implorando a los dos caballeros cristianos que la llevaran con ellos nos indica una salida apresurada del templo, probablemente aprovechando el desfallecimiento del musulmán al presenciar la visión, o bien saliendo asustada y a la carrera tras ver el entierro del caballero o cualquier otro aviso divino:

Dos caballeros cristianos,
al pie de tosco peñón,
recibían a una dama
que imploraba su favor,
y en la llanura a lo lejos
con ellos desapareció.⁶⁷⁸

De esta manera el breve texto estaría muy relacionado con las obras analizadas en el punto anterior (4.1), a pesar de no mencionar explícitamente las ceremonias fúnebres correspondientes. Encontramos en el romance, de nuevo, la importancia de actuar correctamente dentro de un recinto sagrado. El caballero de oriente penetra en el templo de manera violenta, gritando en nombre del Profeta, agarrando de los pelos a una de las devotas que allí rezaban. Su irreverencia será castigada, su orgullo pisoteado, pero a cambio conocerá al verdadero Dios.

Hicimos mención en el punto 4.1.8 de la obra *Desiderio y Electo* de Fray Jaime Barón, donde el caballero hubo sido castigado con la muerte por el hecho de haber pactado con una monja reunirse en la iglesia para hablar de cosas ilícitas. Y comentábase al final del relato:

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 51.

Si este castigo hizo Dios porque intentó hablar en la iglesia lo que no era lícito, qué aguardan los disolutos, y que sin ningún temor de Dios profanan su santo templo?⁶⁷⁹

Este poema temprano de Zorrilla recrea precisamente ese comportamiento miserable e indigno dentro de un recinto sagrado.

⁶⁷⁹ Fray Jaime Barón, *Luz de la fe y de la ley, entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo*, Imprenta de Teresa Piferrer, Barcelona, 1762, p. 465.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología Hispánica



TESIS DOCTORAL

**DOS LEYENDAS TRADICIONALES DE JOSÉ ZORRILLA:
EL CAPITÁN MONTOYA Y MARGARITA LA TORNERA.
PUNTOS DE CONEXIÓN ENTRE AMBAS, RELACIÓN CON EL
LEGENDARIO Y CON EL DRAMA *DON JUAN TENORIO*,
ESTUDIO DE SUS FUENTES, MENCIÓN DE VARIANTES,
ANÁLISIS FINAL DE LAS DOS COMPOSICIONES.**

II

DAVID GARCÍA CADENAS
CURSO 2005/2006

Dos leyendas tradicionales de José Zorrilla: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*.

5. **LEYENDA DE LA MONJA QUE HUYE DEL CONVENTO Y ES REEMPLAZADA EN SU FIGURA Y FUNCIONES POR LA VIRGEN MARÍA: TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES AL POEMA DE MARGARITA LA TORNERA. OBRAS POSTERIORES INSPIRADAS DIRECTAMENTE EN MARGARITA LA TORNERA DE ZORRILLA.**

5. LEYENDA DE LA MONJA QUE HUYE DEL CONVENTO Y ES REEMPLAZADA EN SU FIGURA Y FUNCIONES POR LA VIRGEN MARÍA: TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES AL POEMA DE MARGARITA LA TORNERA. OBRAS POSTERIORES INSPIRADAS DIRECTAMENTE EN MARGARITA LA TORNERA DE ZORRILLA.

5.0. INTRODUCCIÓN.

La leyenda de *Margarita la tornera* se inscribe dentro de una tradición de origen medieval que han tratado centenares de autores tanto en poesía, teatro y prosa, como también en el género musical o el cine.

El milagro que en ella se narra pertenece a la llamada “leyenda de sor Beatriz”, designación que deriva del nombre que Cesáreo de Heisterbach en el siglo XIII asigna a la monja que protagoniza su relato, y a partir del cual empezó a forjarse la tradición de esta religiosa que huye del convento y es suplantada por la Virgen María, o por un ángel en otras versiones.

También se conoce a esta tradición como la “leyenda de la sacristana”, sobre todo a partir del estudio de Robert Guiette⁶⁸⁰ en que se hizo referencia a obras como *Le gracial*, anterior a la del monje de Heisterbach, que trataba el mismo milagro, pero donde la monja, que era anónima, no se llamaba, por tanto, Beatriz.

Centraremos el apartado, como hicimos en el caso de la leyenda del hombre que asiste a su propio entierro, en las obras españolas anteriores a Zorrilla, señalando los puntos en común entre las diferentes versiones, así como los elementos originales y discordantes.

Al contrario de la leyenda del punto 4, la tradición de sor Beatriz será, por lo general, muy homogénea, variando entre los distintos autores españoles

⁶⁸⁰ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927.

el papel sobre todo del galán, asumiendo un protagonismo cada vez mayor principalmente en el siglo XIX con Zorrilla y su don Juan de Alarcón, embrión –como ya hemos tratado– del Tenorio. Sin embargo este carácter de burlador dado al amante de la monja se ceñirá casi exclusivamente al personaje de *Margarita la tornera* y aquellas otras obras tomadas directamente, como sucede con la obra lírica de Carlos Fernández Shaw *Margarita la tornera* (1909), música de Ruperto Chapí, y la comedia lírica de título *Sor Angélica* de Luis Linares Becerra y Javier de Burgos (1911), música de los maestros Nieto y Candelas. El texto de ambas obras musicales será estudiado en los puntos 5.2.1 y 5.2.2, resaltando las diferencias y similitudes con la leyenda de Zorrilla.

Sí que se hará mención de un pequeño grupo de obras que en el siglo XVII, y alejadas en fecha, por tanto, del milagro medieval, destacarán notablemente por continuar con esa influencia del texto latino de Cesáreo de Heisterbach y Herold, manteniendo una fidelidad absoluta con el milagro del siglo XIII, sin innovar, y destacando por ello en su extensión reducida. Apartándose, a su vez, de la tendencia hacia la originalidad y desarrollo que el tema había logrado adquirir en ese mismo siglo con Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, Alonso Fernández de Avellaneda o Pedro Rosete Niño. Serán las obras de los autores Juan de Cartagena, Montalvo o Cristóbal Lozano, designadas con el nombre de textos de *influencia latina*.

Antes de comenzar con las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, primera de las obras que tratan en la península ibérica –en gallego– la leyenda de sor Beatriz, será preciso hacer una breve introducción de los orígenes de la leyenda, resaltando principalmente las características del milagro del monje cisterciense Cesáreo de Heisterbach, cuyos elementos argumentativos servirán de base para la configuración general y global de la descendencia del episodio.

Esta leyenda es una de las historias de mayor popularidad dentro del conjunto de tradiciones europeas, y una de las que, con mayor frecuencia, ha sido recogida entre los autores de las distintas épocas, desde finales del siglo XII hasta el siglo XX.

Se trata, además, de una narración piadosa presente en las principales lenguas europeas. Su dispersión sobrepasa los límites de un país.⁶⁸¹

Durante la Edad Media existió un copioso número de leyendas y narraciones piadosas de milagros marianos, vidas de santos, que corrían de nación en nación, en torno a los principales santuarios de la época. La creación de colecciones de leyendas marianas fue floreciendo de manera vertiginosa sobre todo entre los siglos XI y XIV, no tanto por milagros nuevos y originales, sino sobre todo gracias a las refundiciones de los

⁶⁸¹ María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p. 93.

prodigios ya conocidos. Tanto es así que muchos de aquellos milagros, como por ejemplo el de la monja prófuga que estudiamos, se encuentra desarrollado en numerosísimas colecciones medievales con escasa diferencia de una a otra versión, en ocasiones sólo variadas por el idioma.⁶⁸²

A partir del siglo VI⁶⁸³, gracias a los *Diálogos* de Gregorio Magno, y sobre todo a Gregorio de Tours, quien escribió ocho colecciones sobre milagros diversos (de entre todos ellos cabe resaltar el *Liber de virtutibus sancti Jualiani* y los cuatro *De virtutibus sancti Martín*)⁶⁸⁴, se producirá una absoluta expansión de narraciones piadosas en lengua latina.

La redacción de este tipo de literatura fue abrumadora desde entonces en toda Europa. Hubo importantes colecciones de milagros marianos en latín, también llamados *mariales*. En el siglo XI circulaba por Alemania y Francia un compendio de leyendas, el *Mariale Magnum*.

Las órdenes religiosas tenían sus mariales propios, con intereses locales y en favor de templos determinados, principalmente en torno a los santuarios marianos de Soissons, Laon, Rocamadour, Chartres y Pierre-sur-Dive, cuyas redacciones se realizaron en el siglo XII, recogiendo gran parte de los milagros que posteriormente se expandirán, en muchas ocasiones ya en lengua vernácula, por los monasterios del resto de Europa⁶⁸⁵.

Las leyendas en lengua vulgar hicieron su aparición también en el siglo XII, si bien fue el siglo XIII, entre los años 1227 y 1275, cuando aparecieron tres de las colecciones de milagros más importantes, *Les miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy, *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X *el Sabio*. Ni que decir tiene que la literatura de los milagros contribuyó con gran eficacia a la consolidación de las lenguas romances en uso escrito.⁶⁸⁶

La versión más antigua que se conoce de nuestra leyenda es de fines del siglo XII. A pesar de lo que pudiera parecer, no es un texto latino sino francés, no obstante tanto Guiette como Mussafia afirman que

⁶⁸² Véase por ejemplo Jesús Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, Universidad de Granada, 1981.

⁶⁸³ Las primeras leyendas marianas datan del *Protoevangelio de Santiago*, siglos I-II, donde se narraba la niñez y vida de la Virgen con fraseología fantástica. María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p. 82.

⁶⁸⁴ Jesús Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, Universidad de Granada, 1981, pp. 56-57.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, pp. 56-74. Véase también para las colecciones de esos santuarios la obra: Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, versión de José Filgueira Valverde, Castalia, Madrid, 1985, pp. LIV-LV.

⁶⁸⁶ Jesús Montoya Martínez, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, Universidad de Granada, 1981, pp. 56-57.

probablemente pudo haber sido tomado de un autor anterior⁶⁸⁷. El episodio en cuestión aparece situado en el ejemplo número 48⁶⁸⁸ de la obra *Le gracial* de Adgar. El argumento del milagro no da lugar a dudas de su pertenencia a la tradición que estudiamos. Tras escapar del monasterio una monja muy devota de la Virgen volverá arrepentida siete años después, habiendo tenido siete hijos. Cuando al regresar se encuentra con la abadesa, esta le pregunta la razón por la cual no se encuentra en el coro rezando las horas. La monja, sorprendida del recibimiento tan normal que le dedicaban tras un pecado tan grave, explica extrañada lo sucedido hace siete años. Tras escuchar sus palabras la abadesa, entendiendo que la Virgen hubo tomado la forma física de la monja y realizado las funciones de esta durante su ausencia, concibe el suceso como un milagro mariano, no sin antes haber enviado un mensajero al coro para comprobarlo. Acabará el episodio con unas alabanzas a Dios y a su Madre:

E Deus loërent bonement
E sa mere ensement,
La sucurable sainte Marie,
K'a la nunain fist tel aïe
Ke tele cure prist de li,
Que ele la toli a l'enemi.⁶⁸⁹

Cabe señalar, además, que al comienzo del milagro se hace especial énfasis en las oraciones que la monja dedica a la Virgen. Se relata que todos los días rezaba tres Ave Marías.

La tarde en que se disponía la religiosa a fugarse con su amante, un extraño poder impidió que la monja consiguiese abrir la puerta del convento. Los siguientes días ocurría exactamente lo mismo, y la puerta se mantenía cerrada a pesar de los esfuerzos por abrirla y escapar con su amante.

Se cita, no obstante, que la ocasión en que la religiosa se olvidó de rezar los tres Ave Marías la puerta finalmente cedió y la monja huyó del convento.

Resulta muy interesante este inicio del milagro porque en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, en la número CCLXXXV, el rey sabio utiliza un episodio muy parecido. En él la Virgen obstaculiza la fuga de la monja en dos ocasiones, hasta que en una tercera la religiosa decide no acudir a la capilla de María, y tendrá entonces el paso libre. Sin embargo tras la vuelta

⁶⁸⁷ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, pp. 193-197; Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marien-legenden*, Viena, 1886-98, p. 193. Tomado de María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p. 95.

⁶⁸⁸ María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p. 96.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 97.

al convento de la monja no se produce en esta cantiga la revelación de que durante su ausencia la Virgen ha suplantado a aquélla, y, por consiguiente, no puede considerarse como perteneciente a la tradición.

En la leyenda de Zorrilla *Historia de tres Ave Marías* (1859) dos hermanos que ignoran serlo se casan, y es precisamente gracias a las oraciones dedicadas a la Virgen, tres Ave Marías, por lo que se produce un extraño comportamiento de ambos, evitando así todas las noches que se consuma el incesto.

La primera obra que desarrolla en latín nuestra leyenda es el *Dialogus miraculorum*, libro VII, capítulo XXXV, de Cesáreo de Heisterbach, escrita entre los años 1225-1237.⁶⁹⁰

La compilación del cisterciense fue muy leída durante la Edad Media, y constituyó una copiosa fuente de ejemplos y milagros para la redacción de libros marianos.

Sin lugar a dudas fue esta obra del monje de Heisterbach aquella a partir de la cual se crearon a imitación y traducción la gran mayoría de creaciones medievales sobre la leyenda. Muestra de ello es que en la obra del cisterciense aparecen toda una serie de elementos que serán comunes en las posteriores versiones con bastante fidelidad, y que no habían sido mencionados en el texto *Le gracial* de Adgar.

Señalaremos a continuación esos elementos mencionados. Cesáreo llamará a la monja con el nombre de sor Beatriz. Este aspecto, que es uno de los factores que en mayor medida ha sido alterado a lo largo de las redacciones con otros nombres como Margarita, Clara, Juana., sin embargo sí que será aquél que con mayor frecuencia se ha utilizado para llamar a la monja. De hecho, como ya hemos mencionado, uno de los nombres con que se conocerá a la tradición es el de “leyenda de sor Beatriz”:

In monasterium quodam sanctimonialium, cuius nomen ignoro, ante nos multos annos virgo quaedam degebat nomine Beatrix.⁶⁹¹

Antes de huir con su amante (clérigo), se despide de la Virgen y deja las llaves sobre el altar. Esta cuestión será respetada en gran parte de las versiones:

⁶⁹⁰ Robert Guette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, p. 95.

⁶⁹¹ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904. En las páginas.77 y 78 se encuentra impreso el milagro en latín de Cesáreo de Heisterbach, sin traducción.

Domina, quanto devotius potuit servivit tibi, ecce claves tuas tibi
resigno tentionis carnis sustinere diutius non valeo.⁶⁹²

Pocos días después su acompañante la abandona y la monja vivirá durante quince años una vida de prostitución. La caída y declive de la religiosa con frecuencia suele derivar también en momentos de extrema perdición, como el de hacerse prostituta.

Finalmente, cuando regresa al monasterio será la misma Virgen quien se aparezca a la monja y le explica que ella la ha reemplazado durante su ausencia. En Adgar es la abadesa quien, tras mandar un emisario, se da cuenta del milagro una vez que habla con la religiosa, pero no aparece María. La intervención de la Virgen en la parte final del milagro será desde Cesáreo elemento principal y climático de la leyenda:

Ego per quindecim annos absentiae tuae, officium tuum suplevi;
revertere tunc in locum tuum, et poenitentiam age, quia nullus
hominum novit excessum tuum.⁶⁹³

Varios autores tomaron directamente de la obra del cisterciense el milagro, y lo incluyeron tal cual, sin casi modificaciones, en sus respectivas colecciones marianas. Así, el dominico alemán Johannes Herold⁶⁹⁴ lo copió casi calcado en el milagro número 25 de su obra *Promptuarium de miraculis* en el siglo XV.⁶⁹⁵ El erudito jesuita alemán Juan Maire lo introdujo sin variante alguna, exactamente igual al del monje de Heisterbach –a quien cita al pie del ejemplo– en el milagro XIX del *Speculum esemplorum* del siglo XVII⁶⁹⁶. En 1618 la leyenda aparece copiada de Cesáreo en la obra de Joannes Paulus Berlendus, *Elogi di Maria*

⁶⁹² *Loc. cit.*

⁶⁹³ *Loc. cit.*

⁶⁹⁴ Antes de Herold hubo varios autores que incluyeron en sus obras esta leyenda, sin embargo no fue copiada con anterioridad al dominico de manera tan exacta a la escrita por el monje de Heisterbach, donde apenas advertimos variantes. En el siglo XIII, están las obras *Vies de anciens Péres* y *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Conci, muy influenciados por la tradición oral. Ya en el siglo XIV *La deuxième collection anglo-normande de la Sainte Vierge*, *Lo specchio della vera penitenza*, de Jacopo Passavanti y el *Rosarium deu dominicaïn de Soissons*. Siendo ya del siglo XV *Tresor de l'ame* de Robert. Tomado de María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, pp. 97-110. Para el estudio de las diferentes versiones que han tratado esta leyenda acudir a la obra Robert Guette, *La légende de la sacristine*, París, 1927.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, pp. 80- 81.

⁶⁹⁶ *Loc. cit.*

Vergine.⁶⁹⁷ En 1642 es publicada en polaco por Justin Mieckov en su *Discursis praedicabiles super litanias lauretanas Beatissimae Virginiae Mariae*, también igual a la versión del cisterciense de Heisterbach.⁶⁹⁸ Alfonso María de Liguorio en el siglo XVIII en su *Le glorie de Maria* le menciona⁶⁹⁹, como también lo hace Arolas en *Beatriz la portera* (1842) y Collin de Plancy en su *Diccionario infernal* (1845). Y así numerosos ejemplos más.

Por consiguiente, y sin lugar a dudas, advertimos que es el milagro contenido en el *Dialogus miraculorum* del cisterciense Cesáreo de Heisterbach la fuente principal de la leyenda, a pesar de no ser la primera de las obras que sobre la tradición se hubo escrito. Este episodio del siglo XIII será considerado por los propios autores que han recreado la leyenda como la fuente inicial, la raíz de la tradición.

Dos momentos establecidos por Cesáreo en este episodio, la escena de la despedida dejando las llaves en el altar, y la vuelta al convento en que se le aparece la Virgen para contarle el milagro, serán dos elementos de amplia acogida entre las posteriores versiones.

Guiette⁷⁰⁰ anota otra variante del milagro escrita por el propio monje de Heisterbach. Se trata del milagro 11 de la obra *Libri miraculorum*. María del Carmen Artigas⁷⁰¹ señala las principales divergencias entre ambas versiones escritas por el monje cisterciense:

- De la misma manera que en el milagro anterior, en este episodio tampoco se menciona la ciudad en que se encuentra el monasterio. No obstante se indicará que el convento se encuentra en un valle, y el autor se recreará en relatar las características físicas del lugar.
- La monja toma joyas y dinero del claustro antes de partir.
- Los amantes salen a caballo.
- Cuando la monja regresa y entra en la iglesia se da cuenta del milagro.

⁶⁹⁷ María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, pp. 105-106.

⁶⁹⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹⁹ *Loc. cit.*

⁷⁰⁰ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, pp. 45-50.

⁷⁰¹ María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, pp. 100-101.

5.1. TEXTOS ESPAÑOLES ANTERIORES A ZORRILLA.⁷⁰²

5.1.1. CANTIGAS DE SANTA MARÍA.

El primero que trajo la leyenda de sor Beatriz a la península fue Alfonso X en su obra *Cantigas de Santa María* (1257)⁷⁰³. El rey sabio se rodeó de cuantas colecciones marianas existían en Europa occidental para la redacción de sus cantigas, y recogió cuatrocientos veintisiete milagros a los que acompañó de música y espléndidas miniaturas.

A las *Cantigas* vinieron a confluir los milagros recogidos en los santuarios de Soissons, Laon, Rocamadour, Chartres y Pierre-sur-Dive. Recurrió a los principales repertorios marianos de su época, como por ejemplo el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, *Les miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy, el *Dialogus miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach, entre muchas colecciones más.⁷⁰⁴ Como resultado de todo ello es lógica consecuencia la múltiple redacción de un mismo caso. La acumulación de milagros procedentes de distintas colecciones, en que con frecuencia repetían la misma historia, provoca la presencia en la obra de cantigas cuyos argumentos resultan muy parecidos.

Claro ejemplo de estas palabras son varios milagros que tratan de forma similar el suceso de la cantiga XCIV, asunto puntual de nuestra leyenda; hablamos, por ejemplo, de la cantiga LV, combinación de dos leyendas, la de sor Beatriz y la abadesa encinta; y la cantiga CCLXXXV, de parecido inicio con el milagro de Adgar sobre esta tradición pero de diferente final, en el que no se dice que la monja fue suplantada por la Virgen. También la cantiga LIX tendría cierta relación con la leyenda; la monja cuando se decide a abandonar el monasterio con su amante es abofeteada por un crucifijo, de gran parecido con la otra leyenda de Zorrilla *El desafío del*

⁷⁰² Con el fin de establecer un punto más general, incluiremos bajo este epígrafe textos como las *Cantigas de Santa María* y la obra en catalán de principios del siglo XV *Miracle e exemple*..., siendo enteramente conscientes de que cuando se crearon ambos documentos todavía no existía España como país, no pudiéndose considerar los textos, por tanto, como españoles.

⁷⁰³ Se conservan varios manuscritos de las *Cantigas de Santa María*. El códice de Toledo es el más antiguo, posterior a 1257, de menor número. Hay dos en El Escorial posteriores a 1279, que aumentan considerablemente la cantidad de poesías. Véase Ángel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, tomo I, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 132.

⁷⁰⁴ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 103-115.

diablo (1845). Debido a que estos otros sucesos nombrados no incluyen el milagro de la sustitución mariana con la monja, no serán, así pues, considerados como pertenecientes a la tradición que estudiamos, y es por ello que relegaremos su estudio al apartado de variantes (punto 6.2 de la presente tesis).

La cantiga XCIV es la única de entre todas las aparecidas en la colección de Alfonso X donde se narra el milagro de la suplantación mariana. Ya en el mismo encabezamiento del milagro el rey *sabio* (o sus colaboradores, entre los que destacaba el poeta Arias Nunes), anuncia de manera clara este aspecto principal de la tradición:

Esta é como Santa Maria serviu en logar da monia que sse foi do moesterio⁷⁰⁵

En la composición, formada por más de cien versos, se nos comunica la función de la monja dentro del monasterio. La religiosa, a la que no se asigna nombre alguno, será designada tesorera debido a su buen hacer y el ejemplar respeto con que guardaba las reglas de la orden. Sin embargo a pesar de su función dentro del convento, y su cercanía a los caudales y peculios del mismo, no se dice que tome dinero o riquezas cuando se fuga con el caballero, como sí hiciera la monja de Cesáreo de Heisterbach, en el milagro 11 del *Libri miraculorum*.

Respecto al amante sabremos solamente de él que es un caballero, no se dice que sea un clérigo o que esté relacionado con la iglesia de alguna otra forma, como venía siendo relativamente habitual en las versiones de la Edad Media, Gautier de Coincy, Herold, Cesáreo de Heisterbach. La presencia del galán, como suele ser normal en estas composiciones medievales, es muy reducida, apenas es nombrado en dos ocasiones, al principio y al final de la misma, cuando la monja le hará comparecer ante las hermanas de su orden para demostrar que la historia de su fuga y vida extramuros es cierta, desenlace inusual que más adelante analizaremos.

El caballero no es un burlador al estilo de don Juan de Alarcón, tampoco se relaciona con la monja para vencer una apuesta, muy al contrario, en la cantiga se indica que el caballero ama a aquella más que a sí mismo:

⁷⁰⁵ Alfonso X el sabio, *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986, tomo I, pp. 288-291.

Con aquel que muit' amar
Mais ca si sabia⁷⁰⁶

La despedida de la monja ante la Virgen, previa a su fuga del convento, retoma el detalle de las llaves y de la oración, tal como Cesáreo de Heisterbach hubo realizado en *Dialogus miraculorum*:

Mais ant'ela foi leixar
chaues, que tragia
na cinta, ant'o altar
da en que criya.
De vergonna nos guardar...
“¡Ay, Madre de Deus” enton
diss' ela en ssa razon
“leixo-vos est'en comenda,
e a vos de coraçon
m'acomend'.” E' foi-ss,⁷⁰⁷

Pero se alejará de la versión del monje cisterciense a partir de entonces, en realidad comparte con Cesáreo poco más que la despedida.

La vida llevada a cabo por la monja fuera del convento, una vez que se hubieron escapado juntos los amantes, es ciertamente distinta a cuantas se han escrito sobre esta leyenda. No por el hecho de permanecer unidos durante bastante tiempo, o porque tuvieran hijos e hijas:

E foi gran tempo durar
con él en folia.
De vergonna nos guardar...
E o cavaleiro fez,
poi-la levou dessa vez,
en ela fillos e fillas;⁷⁰⁸

sino, principalmente, porque en esta ocasión no será el caballero quien abandone a la religiosa. Todo lo contrario, será la tesorera quien, echando

⁷⁰⁶ *Loc. cit.*

⁷⁰⁷ *Loc. cit.*

⁷⁰⁸ *Loc. cit.*

de menos la vida que hacía antes y sin que ningún aparente desengaño por parte del amante hubiera deteriorado la relación, renuncia a sus hijos y al caballero para regresar al convento en que antes vivía. La Virgen consiguió, por tanto, atraer a la monja hacia sí:

mais la Virgen de bon prez,
que nunca amou sandez,
emostrou y maravillas,
que a vida estrannar
lle fez que fazia,
por en sa claustra tornar
u ante vivia.⁷⁰⁹

De distinta manera a la narración de Cesáreo de Heisterbach la religiosa no es abandonada por el amante, tampoco llega a prostituirse ni vivirá en la más extrema pobreza. Recordemos además que el galán, a diferencia de las versiones de Gautier de Coincy o el propio Cesáreo, no era clérigo.

Por todo ello pensamos que el milagro de Alfonso X es una versión mucho más prudente y moderada que la mayor parte de las creaciones escritas sobre esta leyenda. El rey *sabio* tiende a suavizar en su cantiga los sucesos más escabrosos de la tradición.

Asimismo, mientras en el episodio de Cesáreo de Heisterbach el lector-oyente y el personaje de Beatriz ignoran el milagro y descubren juntos, al final del mismo, que la Virgen ha ocupado el lugar de la monja en el monasterio, en la cantiga XCIV no ocurrirá de la misma manera. El milagro del rey sabio informa al lector-oyente de la sustitución mariana antes que la monja lo descubra al final del poema. Estamos avisados del suceso ya a la mitad de la cantiga, justo cuando se informa que la monja pretende regresar al monasterio:

Mais enquant'ela andou
con mal sen,quanto leixou
aa Virgen comendado
ela mui ben o guardou ;
ca en seu lograr entrou
e deu a todo recado
de quant'ouv'a recadar,

⁷⁰⁹ *Loc. cit.*

que ren non falia,
segundo no semellar
de quena viia⁷¹⁰

La vuelta al convento de la religiosa tras muchos años de vida en el exterior será también diferente al que leyéramos en Cesáreo, y mucho más cercano, sin embargo, al que en *Le gracial* expusiera Adgar. La monja al regresar pregunta a sus conocidos –dice literalmente: «*os que conocía*»– sobre la situación del monasterio y el estado en que se encontraban las hermanas de la orden. Se trata de un momento común a Cesáreo y Adgar, así como muy frecuente en el resto de versiones.

La contestación sorprende a la monja ya que, habiendo estado ella ausente durante mucho tiempo incluyen, sin embargo, su nombre entre las religiosas:

Quand'est'oyu, a sinar
logo se prendia
porque ss'asi nomear
con elas oya.⁷¹¹

A continuación entra en la iglesia, y allí encuentra las llaves en el mismo lugar en que las hubo dejado al despedirse. Seguidamente vestirá los hábitos que usaba años atrás. La monja vuelve entonces a desempeñar su función dentro del monasterio como si nunca hubiese pasado nada. En el convento todos han ignorado su fuga y su ausencia. La Virgen ha logrado, así pues, encubrir a la religiosa limpiando su deshonor.

La cantiga posee en su inicio una estrofa introductoria que nos habla precisamente de la función de encubridora de faltas que la Virgen compasiva muestra hacia los pecadores. Y el milagro narrado a continuación sirve de ejemplo para representar esa condición específica de las actuaciones marianas. El esquema de esta cantiga no se alejaría, así pues, de la estructura utilizada en las *colecciones de exempla* medievales, para ejemplificar e ilustrar en esta ocasión los diferentes matices de la clemencia de la Madre de Dios:

E guarda-nos de falir
e ar quer-nos encobrir

⁷¹⁰ *Loc. cit.*

⁷¹¹ *Loc. cit.*

quando en erro caemos;
des i faz-nos repentir
e a emenda viir
dos pecados que fazemos.
Dest' un miragre mostrar
en u' abadia,
quis a Reynna sen par,
santa, que nos guia.
*De vergonna nos guardar...*⁷¹²

El último de los versos citados es el estribillo de la cantiga, que se repite en once ocasiones a lo largo del poema. Su significado atiende al motivo señalado en la introducción: la Virgen protege de la vergüenza y la deshonra al pecador.

El descubrimiento del milagro es distinto al del *Dialogus miraculorum* y por extensión, al de las versiones tomadas de la escrita por Cesáreo. La Virgen no se presenta ante la monja, no habla con ella, no la ve. No existe una comunicación directa entre las dos.

La religiosa entiende que ha sido favorecida por un hecho maravilloso, e interpreta que ha sido un milagro de María quien ha conseguido ocultar su deshonra a los ojos del mundo. Haciendo acudir al caballero con el que se fugara como prueba del suceso, recordemos que en Adgar la abadesa manda a un emisario para también cerciorarse del milagro, la tesorera reúne a las hermanas y cuenta a todo el monasterio el incidente:

E tan toste, sen desden
e sen vergonna de ren
aver, iuntou o convento
e contou-lles o gran ben
que lle fezo a que ten
o mund'en seu mandamento;
e por lles todo provar
quanto lles dizia,
fez seu amigo chamar,
que llo contar ya⁷¹³

⁷¹² *Loc. cit.*

⁷¹³ *Loc. cit.*

En el *Dialogus miraculorum*, sor Beatriz solamente se lo contaba a su confesor.

No creemos que la fuente de la cantiga XCIV sea el milagro 11 de *Les miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy como afirma Cotarelo⁷¹⁴ En el autor francés se le presenta la Virgen a la monja al final de la narración, es el caballero quien la abandona, y aparece un personaje importante, el abad, que no se encuentra en la cantiga. No es tampoco una versión fiel de Cesáreo de Heisterbach, sobre todo a partir de la fuga del convento, si bien se encuentran introducidos elementos como la llave y la oración de despedida de clara influencia del cisterciense. Quizás tomara los elementos básicos de colecciones previas, como por ejemplo la de Cesáreo; llaves, despedida, fuga, regreso, sustitución mariana, y recreara posteriormente de forma original el ensamblaje de las piezas.

5.1.2. MIRACLE E EXIMPLE MOLT MARAVELLOS QUE LA VERGE MARIA...

La leyenda de la sacristana aparece nuevamente incluida en una gran compilación catalana de milagros, muchos de ellos marianos. Don Mariano Aguiló⁷¹⁵ publicó en Biblioteca Catalana, una colección en dos tomos de leyendas y milagros tomados de un manuscrito de inicios del siglo XV. Se trata del *Recuil de Eximplis é miracles, gestes e faules e altres legendes ordenades por a, b, c, trestes de un manuscrit en pergamin del començament del sigle XV*.

Nuestro milagro es el número CCCCIX y se encuentra bajo el epígrafe siguiente: *Miracle e eximple molt maravellos que la Verge Maria feu a una monje sacristana de un monaster de dones dordi, segons ques raconté en les miracles de la Verge gloriosa Maria mare de Deu*.

Esta versión, que no fue recogida entre las obras enumeradas por Guiette⁷¹⁶ en su estudio sobre la leyenda, es un escrito bastante fiel al texto de Cesáreo de Heisterbach. Los elementos son los mismos, se mantiene incluso el tiempo en que la religiosa permanece fuera del convento.

⁷¹⁴ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 107.

⁷¹⁵ Datos tomados de la obra de Armando Cotarelo y Valledor, *Ibidem*, p. 113.

⁷¹⁶ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927.

El nombre de la monja es Beatriz. Las primeras palabras del milagro nos aportan información sobre el nombre de la religiosa y su función dentro del la orden: «Una monge que habia nom Beatriz, era molt devota a la Verge Maria, e era sagristana de un monestri d'orde». ⁷¹⁷ Antes de fugarse del monasterio se despedirá de la Virgen y volverá a dejar las llaves sobre el altar: «Vet ací les claus de aquesta sgleya». ⁷¹⁸ Pero el caballero, que será también un clérigo, abandonará a la monja a los pocos días.

La religiosa pasará los quince años en que hubo estado fuera del convento como prostituta, tal cual refieren las siguientes palabras: «E ella XV anys fo hembra publica» ⁷¹⁹ Quince años ausente en que la Virgen le suplió hasta que la sacristana hubo regresado de nuevo al monasterio: «Filla Beatriz, sapies que quinze anys he servit en forma tua, e per tú lo teu offici de sagristana». ⁷²⁰

Como hemos podido comprobar el texto en catalán responde de manera casi idéntica al latino que en el siglo XIII Cesáreo de Heisterbach escribiera en su *Dialogus miraculorum*. Esta obra probablemente tomara el episodio de alguna colección mariana derivada a partir del texto de Cesáreo, Herolt por ejemplo, o bien directamente de la obra del cisterciense. ⁷²¹

5.1.3. PRIMERA PARTE DE LA CORÓNICA DE LA ORDEN DEL CÍSTER.

El primer texto en castellano de la tradición de sor Beatriz es ya del siglo XVII. Ningún autor hubo escrito sobre esta leyenda en castellano antes de esa fecha. Después de Alfonso X no figura nuestro episodio en las colecciones peninsulares de milagros marianos más conocidas e

⁷¹⁷ Texto tomado del libro de Vicente García de Diego, *Antología de leyendas de la literatura universal*, editorial Labor, Madrid, 1953, p. 131.

⁷¹⁸ *Loc. cit.*

⁷¹⁹ *Loc. cit.*

⁷²⁰ *Loc. cit.*

⁷²¹ Armando Cotarelo y Valledor afirma en *Una cántiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 114:

No puede precisarse el libro que haya servido de guía para redactar éste, pero no cabe dudar que debe mucho a la colección mariana provenzal publicada en la *Romania* por J. Ulrico.

Sin embargo añade que la fuente de la compilación provenzal era el repertorio de Vicente de Beauvais, en cuya colección, sin embargo –según afirma María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p.101– no aparece esta leyenda.

importantes de la Edad Media. Por ejemplo, Fray Juan Gil de Zamora en el siglo XIII no la incluye en su *Liber Mariae* que, sin embargo, tomaría directamente de las cantigas alfonsinas no menos de cincuenta milagros, no obstante la obra está en latín, no en castellano. Tampoco aparece en el *Libro de los castigos é documentos para el buen vivir*, finales del siglo XIII, atribuido al rey don Sancho IV.

Don Juan Manuel (finales del s. XIII, primer tercio del siglo XIV) no la incluye en ninguna de sus obras, ni en *Libro infinido*, del género *speculum principis*, dedicado a su hijo, ni en el *Libro de los estados*, *El conde Lucanor*, que entroncan con las colecciones de *exempla*, o su *Tratado de la Asunción de la Virgen*.

Más extraño aún, como indica Cotarelo⁷²², es que tampoco fuera utilizado por Clemente Sánchez Bercial en el *Libro de los Enxemplos por a, b, c.*, en el siglo XIV.

Tampoco en el siglo XIII Gonzalo de Berceo trató esta tradición de sor Beatriz en su obra *Los milagros de Nuestra Señora*, a pesar de que Zorrilla en la nota que añadiera a la leyenda de *Margarita la tornera* para su edición de las *Obras completas* en 1884 nombrara al riojano entre los autores que versionaran el milagro.

José Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la Literatura española* cita también en dos momentos de su obra (tomo III, pp 268 y 506) que Berceo recrea esta tradición en el segundo de sus milagros. No obstante Cotarelo Valledor ya rebatió oportunamente este error en *Una cantiga célebre del rey sabio*.⁷²³

Así pues, no hay versión en castellano de la tradición de sor Beatriz anterior a 1602. De esta fecha es la publicación por el padre Fray Bernabé de Montalvo de su obra *Primera parte de la corónica de la Orden del Císter*. El milagro está incluido en el Libro primero, capítulo XLV: *Cómo Nuestra Señora es protectora y defensora de nuestra Orden del Cister, según lo ha mostrado en diversas necesidades y revelaciones*.

Montalvo da como referencia a Cesáreo de Heisterbach, y cita el libro y el capítulo en que la leyenda de la sacristana aparece narrada en el *Dialogus miraculorum*. Montalvo, que es de la misma orden religiosa que Cesáreo, se basará en el episodio de éste, si bien narrará la historia con alguna libertad.

⁷²² Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 95-96.

⁷²³ *Ibidem*, pp. 99-102.

La monja se llamará nuevamente Beatriz, y es portera en un convento de la orden del Císter. Montalvo, que informa del abandono que hace la religiosa del monasterio durante un largo periodo de tiempo, no comenta, sin embargo, la razón por la que lo hace. No se señala en ningún instante que exista una relación amorosa entre la monja y un caballero, ya sea clérigo o seglar. Una vez informado el lector de que la portera se hubo marchado del monasterio, la narración no se detendrá en explicar su vida extramuros. Muy al contrario, se dirá que la Virgen va a suplir a la monja en sus funciones (el lector conocerá el milagro, por tanto, con anterioridad al desenlace del episodio), e inmediatamente después se señala la vuelta de la arrepentida al lugar que fuera en otro tiempo su casa.

Así pues, el autor suprime absolutamente su vida fuera del convento, la razón por la cual abandona la vida religiosa, e incluso la despedida ante la capilla de la Virgen; no se citará siquiera el detalle de dejar las llaves en el altar:

donde la portera habiendo hecho una larga ausencia de su casa, nuestra Señora, cuya devota era, suplió sus veces todo aquel tiempo, de suerte que cuando Beatriz (que así se decía la monja) volvió a su casa [...]⁷²⁴

La principal finalidad del libro escrito por el autor es ponderar y elogiar la orden del Císter, de la cual forma parte. Quizás sea ésa la explicación por la que Montalvo no quiera escribir que una monja de la orden se escapara con un clérigo, como ocurre en la fuente de la que toma los datos, y sobre todo obvie el hecho de que la monja vendió su cuerpo durante el tiempo en que, fuera del convento, fue abandonada por su amante.

Pareciera como si este autor tratara de eliminar de la historia de Cesáreo de Heisterbach los detalles más indecentes e indecorosos para su orden, y creara entonces una versión más púdica y digna.

La mayor parte del texto se centra en la vuelta al convento de la portera. En su regreso, y tras hablar previamente con otra monja, Beatriz hallará a la Virgen con su hábito y misma figura:

Admirada Beatriz de oír esto, sin pensar qué pudiese ser, dijo que la dejase entrar a hablarla, y entrando halló a la Reina del Cielo, que

⁷²⁴ Fray Bernabé de Montalvo, *Primera parte de la corónica de la Orden del Císter*, por Luis Sánchez, Madrid, 1602, p. 141.

debajo de su hábito y figura había suplido sus faltas, porque la honra de su monasterio no padeciese detrimento.⁷²⁵

Tras echarse a los pies de la Virgen pidió perdón por sus culpas e hizo penitencia. Nadie supo del suceso, ni en el convento ni fuera de él:

Agradecida a tan extraordinaria merced, la monja derribándose a sus pies, la pidió perdón de sus culpas; y juntamente gracia para vivir de tal suerte, que ni en el convento ni fuera de él, se entendiese sus culpas, de las cuales hizo rarísima penitencia, y murió en la religión con la fama de santidad, que la Virgen la había ganado el tiempo que suplió su ausencia.⁷²⁶

El texto de Montalvo es muy inferior al que escribiera Cesáreo de Heisterbach. Suple cualquier elemento poético y reduce en exceso el episodio. Nada aporta nuevo u original.

5.1.4. LA BUENA GUARDA.

En 1610 Lope de Vega escribe *La encomienda bien guardada*. Obra que será conocida también como *La buena guarda* al publicarla nuevamente el *Fénix* en la *Parte XV* de sus comedias, Madrid (1621), con ese título.⁷²⁷ Morley Bruerton la fecha también en 1610 (dieciséis de abril), y la incluye dentro de la lista A, como texto auténtico de Lope de Vega.⁷²⁸

⁷²⁵ *Loc. cit.*

⁷²⁶ *Loc. cit.*

⁷²⁷ Armando Cotarelo y Valledor escribe en *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 115-116:

La encomienda bien guardada llamó a su obra, y con tal título está en el manuscrito autógrafa que posee el Sr. Marqués de Pidal (fecha: Madrid 16 de Abril de 1610); pero al publicarla en la decimaquinta parte de las suyas la intituló definitivamente *La Buena Guarda*

⁷²⁸ Morley Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 595.

Existen alteraciones muy relevantes en la segunda versión respecto al texto de 1610, se trata de cambios forzados por la censura⁷²⁹ y destinados a evitar que la acción se desarrolle en un convento de monjas y en un pueblo determinado. Los censores obligaron a Lope a borrar el nombre de Ciudad Rodrigo, ubicación del monasterio en la primera versión, y convertir el convento en un Recogimiento de doncellas casaderas, con lo que evitaba que la protagonista fuese monja profesa.⁷³⁰

En esta comedia de Lope la religiosa, de nombre doña Clara, no es portera, tampoco tesorera. El cargo que aquélla desempeña en el convento es el de abadesa, y, por tanto, un puesto de más responsabilidad y compromiso que en el resto de versiones estudiadas.

La privilegiada posición de doña Clara intensifica su caída, hace más grave el pecado que va a cometer. El cargo de abadesa, por otra parte, permite una mayor libertad de movimientos al autor pudiendo hacer coincidir a los dos amantes en escena con relativa frecuencia y generar así el amor entre ambos; el caballero es el mayordomo del convento, y debe hablar con asiduidad a la abadesa.

El personaje de doña Clara es, por otra parte, una representación fiel de la mujer enclaustrada en la España de los siglos XVI-XVII.⁷³¹ El mismo modelo, por otra parte, que Zorrilla utilizará para sus leyendas y dramas, y que ya fue analizado en el punto 3.3.2.2 de esta tesis. Las monjas internadas durante aquella época pertenecían a las clases altas de la sociedad. Con frecuencia eran internadas por sus padres desde muy jovencitas y sin que mostraran vocación alguna. Las familias, de posición acomodada, buscando un enlace favorecedor, solían ingresar a una de sus hijas en un convento, dejando de esta manera entera la dote para la segunda y poder optar por un matrimonio satisfactorio.

Es exactamente este caso el que Lope lleva a escena en la comedia. La religiosa de *La buena guarda*, doña Clara de Lara, es poseedora de gran fortuna:

⁷²⁹ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 115-116.

⁷³⁰ Armando Cotarelo y Valledor, *Ibidem*:

Siguiendo el manuscrito original, imprimiéndola D. J. E. Hartzenbusch en la *Biblioteca de Autores españoles* (tomo XLI), aunque sin notar las variantes que presenta con el texto impreso por Lope. Con ellas al pie la publicó por tercera vez el señor Menéndez y Pelayo en la monumental colección completa de las obras del Fénix de los ingenios que edita la Real Academia Española (tomo V).

⁷³¹ María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, pp. 134 y siguientes.

No soy pobre; bien podéis
con seguridad hablar. [...]
No sospecho
que en eso estén vuestros daños ;
que si es falta que le hacéis
al convento, hoy me prefiero
a pagar con mi dinero⁷³²

La abadesa con estas palabras se compromete a pagar con su dinero la falta que piensa ha cometido el mayordomo, esto es, malversación de los fondos del convento; obviamente no era ese el sentido de las palabras de don Félix, y, por supuesto, tampoco su falta. En todo caso se muestra el poder económico que ostentaba.

Doña Clara es también muy joven, a pesar de tener bajo su supervisión a todo un convento de religiosas. Su santidad, virtuosidad y eficiencia, han hecho que en pocos años haya sido nombrada abadesa. Y así lo declara también el mayordomo:

Por santa, en tan verdes años,
deste convento os han hecho
abadesa⁷³³

En la obra no se informa que la religiosa protagonista fuera obligada por su padre a ingresar en el convento, tampoco se indica que fuese ella quien, por vocación, decidiera entrar de manera voluntaria. Sin embargo nos inclinamos a pensar que doña Clara ingresó en el monasterio como petición de su padre don Pedro. En la obra sabemos que don Pedro arreglará el matrimonio de su otra hija Elena, lo que indirectamente podría indicarnos que también pudo haber dispuesto la entrada de doña Clara en el estado religioso.

Además la hermana de Clara se casará con un importante caballero, que en nada desmerece las expectativas del padre:

CARRIZO: Dígame, hermana, ¿con quién,
con quién se quiere casar?
ELENA: Con dos Carlos... ¿No conoce

⁷³² Lope de Vega, *La Buena Guarda*, edición de Pilar Díez y Giménez Castellanos, editorial Ebro, Zaragoza, 1964, p. 41. Texto del original de 1610.

⁷³³ *Loc. cit.*

a don Carlos?
CARRIZO: ¡Pesia tal!
Es hombre muy principal.⁷³⁴

Y hablando el padre con don Carlos, el caballero elegido para ser yerno suyo, hará ostentación de la dote que se llevaría el joven si el matrimonio se lleva a cabo:

Ya sabéis que yo tengo a doña Elena,
después que Clara religión profesa,
casi por mi heredera; porque creo
que ha de dar don Bernardo es esto mismo.
Es la luz de mis ojos, y merece
serlo por su virtud. No puedo daros
otro dote mayor que lo que digo.⁷³⁵

El seductor de la monja es en este caso el mayordomo del convento, de nombre Félix. Su tarea dentro de la casa era estar encargado del gobierno económico, anotar las compras del trigo, las telas, y diversos materiales. Es por ello que las entrevistas entre ambos personajes sean bastante abundantes.

Al contrario que don Carlos, el futuro esposo de la hermana de Clara, Félix es de baja condición social, con lo que la abadesa no se enamorará de un hombre principal y adinerado.

El galán asume en esta obra por primera vez una importancia inexistente en el resto de composiciones anteriores hechas sobre la leyenda. A partir de esta obra curiosamente dedicarán al caballero muchas más líneas que las hasta ahora frecuentes; en realidad las creaciones se hacen, generalmente, más extensas que en las anteriores colecciones marianas, y por ello se dedica más espacio a cada uno de los personajes.

El amor de Félix hacia doña Clara es verdadero, y muy sufrido. Las continuas negativas de la monja harán que Félix acabe totalmente desesperado. Interesa principalmente la lucha que se lleva a cabo entre la cabeza y el corazón del galán, entre el amor a la abadesa y el miedo a Cristo:

⁷³⁴ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁷³⁵ *Ibidem*, pp. 45-46.

¡Ay de mí, que no me he visto
jamás en dolor tan fiero,
y más cuando considero
que es Clara esposa de Cristo!
Pues ¿qué intento? ¿Qué pretendo?
Que si ofendo tal Esposo,
pensamiento peligroso,
advertid a quien ofendo.⁷³⁶

Ese combate entre la pasión amorosa y el recelo a cometer tal pecado se plantea ya en la primera de las intervenciones del galán en escena. Pero no cesarán a lo largo de la comedia, hasta el punto que al final del segundo acto los remordimientos provocan que la abandone.

No se trata, como era frecuente en el bloque de Torquemada de la anterior tradición, que el caballero seductor fuera un despreocupado del castigo divino. Todo lo contrario, su temor provocará que en el primer aviso o mensaje celestial, retroceda en sus pretensiones y abandone a la muchacha, una vez que ambos se encontraban ya fuera del convento.

La insistencia del galán, hasta en tres ocasiones se acerca a ella para comunicarle su amor, logra el asentimiento final de la abadesa.

Es interesante la resistencia de la monja, tampoco presente en la tradición hasta esta comedia. El hecho de que la religiosa se oponga repetidamente a las insinuaciones del caballero enamorado, logra hacer menos pecadora a doña Clara y subrayar la pasión del mayordomo. Dando la impresión de que finalmente se pierden debido a que, el uno ya no puede más con su deseo, y la otra porque la tentación es demasiado fuerte:

Nunca mi esposo permita
tan feo y enorme caso;
porque si la vez primera,
necio, te hablé con blandura,
fue pensando que no fuera
adelante la locura,
que en su rigor persevera.
Hoy te he de hacer despedir,
y que esta mayordomía
otro la venga a servir.⁷³⁷

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 52.

Los personajes de Lope no dan en ningún caso la sensación de ser livianos o caprichosos en su amor. Todo lo contrario, sus sentimientos resultan verdaderos y totalmente irreprimibles. Ambos amantes luchan internamente para acabar con sus deseos y apagar la llama del pecado, sin embargo esta última logra siempre salir triunfadora. En el primer acto predominan las descripciones bipolares de conciencia en torno al caballero, sus vacilaciones y repentinos arrepentimientos (doña Clara dudará sobre todo tras el abandono del convento, en el segundo acto):

¡Cuántas veces, señor, me habéis llamado,
y cuántas con vergüenza he respondido
desnudo como Adán, aunque vestido
de las hojas del árbol del pecado!
Seguí mil veces vuestro pie sagrado,
fácil de asir, en una cruz asido,
y atrás volví otras tantas, atrevido,
al mismo precio en que me habéis comprado.⁷³⁸

Por tres veces Félix declarará su amor a Clara, siendo en las dos primeras rechazado por la abadesa, y en la última, por el contrario, acometido prácticamente por el deseo de aquella de escapar juntos.

El primer acto terminará entonces con la aceptación por parte de la monja del amor que le brindaba el mayordomo. Félix ha conseguido finalmente seducir a la abadesa, y ella, totalmente decidida, ha propuesto a su amante escapar juntos del convento:

Ayer me determiné
que si volvías a hablarme,
de aquí contigo saldría,
para que tú me llevases
donde tu gusto quisiere;
y así, vengo a suplicarte
con lágrimas en los ojos,
que me lleves o me mates.⁷³⁹

Doña Clara, así pues, si bien no toma la iniciativa respecto al enamoramiento de Félix, sí que es, por otra parte, quien planea la huida;

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 58.

muy diferente, como sabemos, del episodio de *Margarita la tornera* y las mentiras que el donjuán debe inventarse para que la niña abandone el convento. La fuga del monasterio se producirá a la noche siguiente. Es interesante mencionar que tanto Félix como Clara cambiarán sus ropajes por unos de seglar antes de partir. Y que también lo hará Carrizo, el sacristán, quien acompañará a los amantes en la huida. Este elemento interesante, que lo recogerán, por ejemplo, Vélez de Guevara en los versos de su auto sacramental o Avellaneda en su novela, no había sido debidamente señalado en los anteriores textos. Lope hará mención de las joyas y vestidos que lucirá la nueva muchacha, simbolizando la naciente vida que comienza. Dejará que sea Carrizo quien, quitándose los hábitos, reniegue de la vida que deja y alabe la que ahora llega:

FÉLIX: Vaya fuera la sotana,
no haya más hipocresía;
humana condición mía,
declarad que sois humana.
venga espada y vengan plumas,
rompan el mundo estos pies.
Huelgo que por tu interés
a servirme te resumas.
Clara vistiéndose está
Para el camino un vestido;
Lindas joyas ha cogido:
A punto las tiene ya;⁷⁴⁰

El acto II se abre con la fuga y la despedida de la religiosa ante la imagen de la Virgen. La hora convenida será las doce de la noche, cuando el resto del convento sigue todavía durmiendo; las monjas generalmente se levantaban para la oración a la hora de maitines, alrededor de la una o dos de la madrugada (poco después de la medianoche), que era el primero de los rezos del día.

Antes de partir, la religiosa, ya vestida de seglar y portando dinero y joyas, manda a sus acompañantes que se adelanten mientras ella se despide de la Virgen. Es esta escena de la despedida y la posterior de la vuelta dos de los momentos más significativos de la tradición de sor Beatriz. Lope llenará de poesía ambos periodos.

Ante la imagen de la Virgen, puesta de hinojos, dirigirá doña Clara sus palabras de despedida:

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 62.

Con lágrimas lo digo, Virgen bella:
adúltera soy ya; yo voy perdida;
que un ciego amor me arroja y atropella
y una pasión en vano resistida.⁷⁴¹

Lope, que hace caso omiso de uno de los detalles más rigurosamente repetidos en la tradición: doña Clara no deja las llaves del convento en el altar de la Virgen; sí que hace destacar, por el contrario, otro aspecto muy principal dentro de su particular despedida, originado por el hecho de que la monja fuese abadesa del convento. Y es el hecho que doña Clara ruega a la Virgen por el cuidado de las monjas que en el convento se encuentran. Al ser ella la responsable, como abadesa, de la orden (cuyo nombre no se menciona, tampoco se cita el convento), encomienda a María el amparo de sus hermanas:

Aquí tuve el gobierno, y voy perdida;
guardad estas ovejas, Virgen santa,
pues su pastora, con infame huida,
las deja al lobo, que el ganado espanta.
No se pierda ninguna, aborrecida
de mi maldad, no caiga en la garganta
del hambriento león, a ejemplo mío.
¡Guardadlas, Virgen; que de vos las fío!⁷⁴²

Este último aspecto, como otros varios: el parecido cargo de la monja, los vestidos y joyas, la insistencia del galán y aparente negativa de la religiosa, la iniciativa de Clara en la fuga, tendrá en común con Lope la novela de Avellaneda que, sin embargo, posee todavía mayores divergencias que semejanzas con *La buena guarda*, como ya analizaremos.

En la escena siguiente a la huida de los amantes, Lope informa ya al espectador del milagro, el cual pudiendo ser un desenlace deslumbrante para la comedia, sin embargo pierde gran parte de su efecto al ser señalado en la mitad de la misma. Como ocurriera primeramente con Alfonso X, e hiciera también el cisterciense Montalvo en 1602, el autor muestra al

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 65.

⁷⁴² *Ibidem*, pp. 65-66.

espectador la sustitución divina, mucho antes de que la monja lo descubra al final de la comedia.

El *Fénix*, así pues, no oculta el suceso maravilloso (como sí hará Zorrilla) sino que enseña sus cartas antes de acabar la partida. Pensamos que las razones que Lope tiene para eliminar un recurso dramático tan sugerente como hubiese sido el hecho de acabar la comedia con la revelación al espectador del suceso maravilloso, a la par que a doña Clara, debían ser varias. Entendemos que el autor pretendía recalcar y enfatizar el valor de la oración de despedida de la monja, por eso inmediatamente después de las sentidas palabras de Clara, la Virgen cumple con la encomienda. Quizás la razón fuera que Lope deseaba acumular en la escena varios sosias de tres personajes a la vez, sabiéndolo el espectador, logrando con ello una construcción argumental realmente atrevida e innovadora, una especie de *totum revolutum* que provocara la admiración por parte del patio, así como sus risas, como consecuencia de la divertida situación entre el gracioso Carrizo y su doble; que Plauto ya llevara a escena en su comedia *Anfitrión*, siglo III a.c.

Efectivamente, Lope de Vega no utiliza en su comedia una única sustitución divina. Como son tres las personas que se fugan del convento, serán tres también el número de suplantaciones encargadas por la Virgen: la abadesa, el mayordomo y el sacristán. Por supuesto será principal únicamente la de doña Clara, quien con su cariñosa y sentida despedida ante la Virgen ha originado el favor mariano hacia ella, y por extensión a los personajes que junto a la monja parten.

Otra modificación importante que hace Lope en la comedia es que la Virgen no será quien suplante a la abadesa. En esta ocasión María manda a un ángel para que la sustituya:

Al punto te transforma
en esta miserable, que, perdida,
a su esposo desprecia de esta forma.
De su rostro y sus hábitos vestida,
sirve su oficio, y las demás informa
de divinos consejos.⁷⁴³

El desarrollo de la trama a partir de entonces no se contentará con mostrar exclusivamente las vivencias de los amantes fuera del templo, como venía siendo habitual. Lope, además de los sucesos en el exterior que les ocurre a

⁷⁴³ *Ibidem*, p. 66.

los protagonistas, representará también en escena la situación del convento durante la ausencia de los tres personajes⁷⁴⁴, con los respectivos ángeles desempeñando virtuosamente sus cargos, siendo de igual rostro y figura, y provocando el asombro de cuantos visitan y viven en el monasterio de Ciudad Rodrigo, la abadesa hará incluso un milagro en el tercer acto. De esta manera alternará escenas extramuros e intramuros, manejando la simultaneidad temporal con cierto sabor cinematográfico.

Este innovador enfoque de la tradición, describiendo el comportamiento del doble de la monja, será por ejemplo uno de los aspectos más llamativos en la obra de teatro de Maeterlinck *Sor Beatriz*⁷⁴⁵ (1901). En ella, durante el acto II, se mostrará exclusivamente el comportamiento dentro del convento de la Virgen, y no de la vida extramuros de Beatriz. Su mala experiencia fuera del monasterio vendrá explicada en el acto III cuando regresa de muy mal aspecto y cuenta sus penalidades.

Madre, aquí estoy... No me rechaces; ya no tengo nada en el mundo... Esperaba volver a verte y vuelvo demasiado tarde; [...]
Soy la pobre Beatriz... Perdóneme si te repito un nombre que no debiera pronunciar nunca... No reconocerías a tu hija. Mira en qué estado la han puesto el amor y el pecado, y todo lo que los hombres llaman felicidad.⁷⁴⁶

La vida llevada a cabo por la abadesa y sus acompañantes fuera del convento será también muy distinta a las mostradas con frecuencia en las obras previas. La vida de doña Clara será desgraciada, pero a pesar de ello no llegará al extremo de tener que vender su cuerpo. El periodo de tiempo tampoco será excesivamente largo si lo comparamos con los quince años de la versión de Cesáreo o la colección catalana del siglo XV. En esta comedia serán tres los años de ausencia conventual.

Los remordimientos de los amantes, principalmente de doña Clara, absorberán gran parte del argumento en esta segunda jornada, cuya inercia confluirá en el último acto con el arrepentimiento colectivo de los tres personajes. La inquietud de los amantes por el pecado cometido se mostrará en palabra y en actos, ya que ambos personajes terminarán arrepintiéndose de su acción. Además volveremos a los avisos y mensajes

⁷⁴⁴ Hubiese resultado ciertamente innovador e interesante si Lope, no habiendo mostrado al público el milagro mariano, hubiera alternado en sucesivas escenas al mismo personaje y actriz (una abadesa fuera del convento y la misma dentro de él), con la única diferencia de su comportamiento, logrando en el espectador cierto suspense y desconcierto, solucionado con la explicación de la parte final.

⁷⁴⁵ Maurice Maeterlinck, *Obras*, tomo III, traducidas por Gregorio Martínez Sierra, Renacimiento, Madrid, 1916.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 230.

divinos que con tanta frecuencia asistimos en las composiciones de la tradición de Lisardo.

Muy poco tiempo después de la huida, mientras duerme Félix y Carrizo no se encuentra entre ellos, doña Clara ve pasar un pastor buscando una oveja descarriada. Se trata del primer mensaje dirigido a la abadesa, que ella parece tímidamente comprender, llegándose a sentir conmovida, pero que sin embargo no es suficiente para hacerla retroceder:

DOÑA CLARA: ¿Qué buscáis afligido?

PASTOR: Una ovejuela pobre desmandada,
que ha poco que se ha ido,
de la voz de los lobos engañada
¿Habeisla acaso visto?

DOÑA CLARA: ¡Tiemblo como si viera al mismo Cristo![..]

PASTOR: Teniendo vos tan llenos
los ojos del marido regalado
que tenéis en los brazos,
haciendo al cuello suyo tantos lazos,
no lo habréis advertido.⁷⁴⁷

Ese mismo pastor se le aparecerá de nuevo a la abadesa posteriormente, ya en el acto III, bastante después de que Félix hubiera abandonado a doña Clara. En esta ocasión el mensaje sí que provoca la instantánea y consecuente vuelta hacia el convento de la monja. Su recuperación es ahora definitiva:

DOÑA CLARA: ¿Es posible que la llames
tanto tiempo y que no venga?

PASTOR: No se atreve, aunque bien sabe
que estoy los brazos abiertos
siempre que ella me buscare;
porque yo no soy pastor
como algunos arrogantes
que vengan los adulterios
que las ovejas les hacen.
Si ellas lloran y les pesa [...]
luego les doy sal, y algunas

⁷⁴⁷ Lope de Vega, *La Buena Guarda*, edición de Pilar Díez y Giménez Castellanos, editorial Ebro, Zaragoza, 1964, pp. 77-78.

con esta sal tales salen,
que no hay carne más sabrosa
en la mesa de mi Padre.⁷⁴⁸

El mensaje es claro. Cristo la está esperando con los brazos abiertos, no tiene que temer la vuelta al convento, su Esposo es misericordioso.

La escena es muy parecida a otra utilizada por Tirso de Molina en el acto III escena XVII de *El condenado por desconfiado*⁷⁴⁹ (1635), y al famoso soneto del propio Lope de Vega incluido en *Rimas humanas*⁷⁵⁰ (1634), cuyo primer verso es: «Suelta mi manso, mayoral extraño».

En esta ocasión el pastor, que simboliza a Cristo en busca de su esposa, no es un marido vengativo. Los avisos y mensajes que dirige a doña Clara no son en absoluto violentos, no muestran enfado o irritación hacia ella, todo lo más ternura. Muy diferente será el Cristo que en el auto de Vélez de Guevara parará la huida de los amantes, y que muy enojado y celoso reprenderá a su esposa infiel.

A raíz del mensaje divino, doña Clara volverá decidida al convento. Ha creído comprender que Cristo la llamaba, de nuevo, a su lado. El mismo recurso utiliza el autor para alejar a Félix de la compañía de su esposa. Como decimos, otro aviso celestial provocó previamente el abandono por parte de Félix de su amada, y, por tanto, la separación entre ambos amantes. En el acto II el galán comenta a Carrizo la visión amenazadora que había sufrido:

Fuime a la iglesia otro día,
que aun no era bien de mañana,
y quitándole el sombrero
a un crucifijo que estaba
sobre los arcos del claustro,
le vi volver las espaldas,
de suerte que los dos clavos
que tenía por las palmas,
quedaron por lo de encima
las dos cabezas sacadas.
Miré abajo, y vi hacia mí
de los pies vueltos las plantas,

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁷⁴⁹ Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, Edicomunicación, Barcelona, 1993, pp. 113-117.

⁷⁵⁰ Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Atlas, Madrid, 1950, p. 383.

donde los clavos también
las cabezas remataban.⁷⁵¹

Félix ha comprendido el aviso. Como consecuencia de ese temor que le estaba atormentando, y esas visiones que le persiguen, el galán decide no seguir con ella. No la prostituye, tampoco la deja porque desee a nuevas mujeres, como es ejemplo *Margarita la tornera*. No hay maltrato ni discusión, la razón de su abandono son los remordimientos (del que este aviso forma parte).

Recordemos que *El niño diablo* (1631), obra atribuida a Lope, era una comedia donde los avisos y mensajes divinos cubrían la mayor parte de sus versos; ya fueran, primeramente, para que abandonara su idea de raptar a la monja, o ya, con posterioridad, para que se arrepintiera de su mala vida. Vélez de Guevara en el auto sacramental *La abadesa del cielo* también utiliza mensajes divinos en la estructura de su pieza; recordemos que *El niño diablo* fue también atribuida a este autor, quien usurparía la obra del *Fénix* añadiendo al final de la misma su pseudónimo *Lauro*.

La vuelta al convento de doña Clara se produce al final de la comedia. Sin ser reconocida por nadie, acude vistiendo el humilde traje de labradora, oficio que ha desempeñado desde que el galán partiera sin ella. Como es frecuente en todas las versiones, la monja antes de conocer el milagro, ya sea viendo a la Virgen o no, previamente escucha con sorpresa su nombre entre alabanzas y aprobaciones. No sólo nadie se ha percatado de su pecado, sino que encima es elogiada por su santidad. Serán su cuñado don Carlos y el lacayo de éste quienes le informan, en la portería del convento, la buena nueva:

DOÑA CLARA: Saber, señores, querría
quién es abadesa agora
deste santo monasterio,
porque la quisiera hablar[...]
DON CARLOS: La que es abadesa aquí
es doña Clara de Lara. [...]
Doña Clara es una santa;
vive en este santo templo,
dando a todo el mundo ejemplo,
que sus alabanzas canta.
Agora acaba de hacer

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 89.

un milagro.⁷⁵²

Una vez que don Carlos y su criado se marchan, entra en escena el *sosias* de la abadesa. El ángel, sin ningún tipo de reprimenda, informa a doña Clara de todo lo ocurrido, indicándole que tome el hábito que dejara en su celda al marcharse, y que retome sus tareas. Añade que no le diga a nadie los sucesos que han acontecido y, sobre todo, que haga debida penitencia como vía para recuperar a su Esposo; posteriormente desaparecerá:

ÁNGEL: No digas
a nadie lo que ha pasado
sino en confesión. Yo he estado
sufriendo tantas fatigas
como me ha dado el servir
el gobierno tantos años:
recupera aquellos daños
de tu pasado vivir
con debida penitencia [...]
DOÑA CLARA: Di, ¿quién eres? Oye, aguarda
ÁNGEL: Basta que sepas ahora
que sirvo a cierta señora.
DOÑA CLARA: Dime el nombre
ÁNGEL: Buena Guarda⁷⁵³

No existe, pues, en esta comedia un encuentro directo entre la Virgen y la monja. Es el ángel quien la sustituye, y el que habla con la abadesa contándole lo sucedido. Le indicará a Clara que no cuente a nadie lo que ha pasado, salvo a su confesor. Aspecto que ya lo hemos encontrado en otros textos de la tradición como, por ejemplo, en el episodio de Montalvo, diferenciándose así de la cantiga de Alfonso X, en donde se lo cuenta a todo el monasterio.

Al final de la comedia volverán Carrizo y Félix, los cuales, tras hablar con Clara, que les explica lo sucedido, deciden también hacer penitencia y entrarse en religión.

Volvemos a hacer hincapié en el protagonismo que en la obra de Lope toma el galán, quien con frecuencia solía ser mencionado en una ocasión (la fuga), para desaparecer seguidamente del episodio. En *La buena guarda*

⁷⁵² *Ibidem*, p. 116.

⁷⁵³ *Ibidem*, pp. 117-118.

el galán aparecerá continuamente, incluso en momentos en que su vida transcurre alejada de las vivencias de Clara. Mientras en las anteriores versiones el caballero desaparece de la historia tras abandonar a la monja, alguna excepción hay, como es la cantiga de Alfonso X, donde aquélla hace llamar al amante en el final del poema para que corrobore sus palabras, en la obra de Lope el caballero cobra tal importancia que da fin a la comedia con su actitud arrepentida que le hace entrar en religión. El autor debió sentirse en alguna manera forzado a continuar con su historia, y darle un final brillante y positivo, por el hecho de que un ángel sustituyó su persona (como la de Carrizo), y no estaría del todo bien visto que en escena un ser divino suplante a un caballero que acabaría su vida como un perdido:

DOÑA CLARA: Vine, y con la guarda hablé,
que en la confesión me manda
sólo decir el suceso,
y a las partes que le tratan,
que sois los dos, a quien ruego
por las piadosas entrañas
de Dios, que hagáis penitencia.

FÉLIX: Dame aquejas manos santas,
y tu bendición con ellas,
que sin entrar en mi casa,
iré a confesar mis culpas,
y a que en una jerga parda
se envuelva este triste cuerpo.⁷⁵⁴

Por consiguiente, la justicia poética de la obra no se desprende del castigo hacia los amantes, ya que no lo hay. Se encuentra verdaderamente en el arrepentimiento de los personajes, y en su reconocimiento de la ley divina.⁷⁵⁵

Lope con su comedia contribuyó mucho a popularizar el asunto de esta tradición. Esta debe ser la razón por la que a partir de la obra del *Fénix* empezaron a aparecer numerosas versiones que salpicaron el siglo XVII; la etapa que con mayor asiduidad generó obras pertenecientes a la tradición de sor Beatriz, recordemos que la obra de Montalvo era también de la misma centuria. Autores del círculo de Lope de Vega recrearán poco

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 125.

⁷⁵⁵ Véase para ello María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990.

tiempo después de la comedia del *Fénix* varias versiones sobre la leyenda de sor Beatriz, con lo que el tema de la monja se difundirá enormemente en breve espacio de tiempo, y sobre todo, en un género que como el teatro no había tratado todavía el asunto.

La encomienda bien guardada (1610) fue la primera versión teatral que se hiciera en España sobre la tradición, y a raíz de la pieza de Lope surgieron en poco tiempo tres obras más que volvieron a tratar a su manera la misma leyenda: otras dos obras de teatro, y una novela corta, procedente de escritores estrechamente unidos a la llamada escuela del *Fénix*. Los autores fueron Alonso Fernández de Avellaneda –pseudónimo que se piensa escondía la identidad de algún escritor cercano a Lope⁷⁵⁶– que la incluyera como novela interpolada en su *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), Luis Vélez de Guevara (sin año) en su auto sacramental *La abadesa del cielo*, o Pedro Rosete Niño, autor ya de la siguiente generación, pero deudor de la llamada escuela de Lope, y que tuvo en *La buena guarda* la fuente principal de su obra, en la comedia *Sólo en Dios la confianza* (1652).

De 1614 será también un texto latino del español Juan de Cartagena, que se separa del contexto de influencia lopesca que estamos señalando, pero que oportunamente indicaremos. Y en 1665 Cristóbal Lozano en la segunda parte de *El gran hijo de David más perseguido* incluyó también una novelita sobre este mismo tema, ajena igualmente a la influencia del *Fénix*. Estas dos últimas obras, de 1614 y 1665 junto con el texto de Montalvo de 1602, tienen en relación ser bastante fieles con su fuente, que es el milagro de Cesáreo de Heisterbach o aquél que popularizara Johannes Herold en sus *Sermones* en el siglo XV, copiado literalmente del cisterciense, manual muy conocido en el siglo XVII⁷⁵⁷.

A esto hay que añadir que en *Don Quijote de la Mancha* de Avellaneda si bien uno de los personajes cita haber leído la historia en los *Sermones* de Herold, dando prueba de que fue un manual muy popular en España, pensamos, sin embargo, que no es comparable en fidelidad con los otros tres textos mencionados de influencia claramente latina, y de extensión mucho más breve. De hecho uno de los aspectos distintivos de estas versiones es la carencia en sus textos de pretensiones poéticas más allá del milagro en sí, destacándose por su mayor sencillez y síntesis, eliminando el protagonismo del caballero. Así, en este *bloque de influencia latina*,

⁷⁵⁶ Son muchos los críticos que han creído resolver el enigma de la verdadera identidad de Avellaneda, se han barajado nombres muy distintos, desde el propio Lope de Vega, Guillén de Castro, Castillo Solórzano, Céspedes y Meneses, Alfonso Lambert, y muchos otros autores, sin llegar, no obstante, a una explicación del todo convincente. Véase la introducción de García Salinero en su edición Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 26-37.

⁷⁵⁷ Como bien anota Armando Cotarelo y Valledor en su estudio *Una cántiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 80 y p. 118.

nombre con el que designaremos a este grupo, tenemos la versión de Juan de Cartagena incluida en *Homiliae Catholicae de Sacris Arcanis Deiparae et Iosephi* (1614), que es una copia literal en latín del milagro de Herold; el texto de Montalvo incluido en la *Primera parte de la corónica de la Orden del Cister* (1602), muy cercano asimismo al texto de Cesáreo de Heisterbach, de escasa extensión; y la breve narración de Cristóbal Lozano en *El gran hijo de David más perseguido* (1665), de mayor pretensión poética, pero que su absoluta deuda con el texto del cisterciense le hace pertenecer a este grupo de obras, a cuya versión nada aporta nuevo o elimina; sólo amplía el argumento, sin cambiarlo en nada. Todos estos textos serán analizados en este punto 5.1 que ahora desarrollamos.

5.1.5. LA ABADESA DEL CIELO.

Uno de los más cercanos discípulos del maestro Lope de Vega, como ya hemos mencionado, fue Luis Vélez de Guevara. Este autor escribiría poco tiempo después a la obra del *Fénix* (se ignora la fecha del texto, en todo caso anterior a 1644 en que muere), el auto sacramental⁷⁵⁸ *La abadesa del cielo*,⁷⁵⁹ que vuelve a retomar la tradición de sor Beatriz. Esta obra no aparece mencionada por A. Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio* (1904), ni tampoco por R. Guiette *La Legende de la sacristine* (1927), las dos obras que con más detenimiento han estudiado la tradición.

En la pieza teatral de Vélez de Guevara la protagonista se llamará doña Juana, y el convento estará situado en la ciudad de Córdoba. Es conocido que la ubicación del monasterio en una ciudad determinada (Ciudad Rodrigo) obligó a Lope a cambiar el texto de su comedia original para poder pasar la censura, entre otras variadas cosas. Así, nos encontramos que en los distintos textos de esta tradición en España es frecuente no señalar el lugar donde se produce el milagro, siendo diferente el texto de Vélez de Guevara y obras posteriores como Rosete Niño y Zorrilla, por ejemplo.

Como ocurriera en Lope de Vega la religiosa será también abadesa, no obstante la relación entre el auto sacramental y *La buena guarda* no es muy

⁷⁵⁸ Si el género teatral del auto sacramental debe forzosamente incluir algún motivo relacionado con el misterio de la Eucaristía, en ese aspecto la obra de Vélez de Guevara no sería propiamente un auto sacramental. Es una pieza dramática en un acto, religiosa, y sin personajes alegóricos.

⁷⁵⁹ Luis Vélez de Guevara, *Autos*, prólogo y edición de Ángel Lacalle, Serie escogida de autores españoles, IX, Madrid, 1931.

abundante, si bien, como debidamente señalaremos, poseen varios puntos en común. Doña Juana ingresó desde muy pequeña en el convento, obligada por sus padres a la vida religiosa; razones que serán mencionadas por ella a la Virgen antes de la huida, con el fin de justificar su comportamiento. No sabremos nada más de su familia, ni del motivo que tuvieron los padres de Juana para obligarla a ingresar en el monasterio. Si ha sido sacrificada la vida de la muchacha por el hecho de que hubiese tenido una hermana que heredara toda la dote y poder así aspirar a un casamiento beneficioso, no es mostrado en el auto sacramental. Se adivina, en todo caso, que su familia debió ser de situación acomodada, como pudiera demostrar el sólo hecho de ser monja, razón suficiente si recordamos las palabras de Fray Hernando del Castillo a Felipe II en un memorial de 1574: «Las monjas que son una grandísima parte de la nobleza de España»⁷⁶⁰, sino además por desempeñar el cargo de abadesa:

Aquí me entraron mis padres
contra mi gusto, fui dellos
compelida a hacer el voto
que agora romper pretendo.⁷⁶¹

El galán de la obra, de nombre don Andrés, es canónigo. Volvemos a encontrarnos con una relación amorosa entre dos personajes de la Iglesia, como era frecuente en las versiones medievales de la tradición. Las palabras de su criado nos indican, en esta ocasión de forma explícita, que se trata de un caballero de muy elevada condición:

Señor, míralo bien, tú eres canónigo
en la Iglesia de Córdoba, tú eres
de la más noble gente de tu patria,
lleno de amigos, y de deudos lleno;
primero que lo intentes, mira todo
lo que puede dañarte.⁷⁶²

⁷⁶⁰ Cita tomada de Marceline Defourneaux, *La vida cotidiana en España en el siglo de oro*, Hachette, Buenos Aires, 1964. Recogida también en el libro de Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, p. 140.

⁷⁶¹ Luis Vélez de Guevara, *Autos*, prólogo y edición de Ángel Lacalle, Serie escogida de autores españoles, IX, Madrid, 1931, p. 13.

⁷⁶² *Ibidem*, p. 6.

El criado, como vemos, aconseja al canónigo que se piense bien sus acciones, ya que puede ocasionarle un importante problema. Desempeña Caracuel en este instante, así pues, la voz de la conciencia en el amo. No es frecuente la presencia del criado en esta tradición, no obstante ya vimos que Carrizo, abandonando su función de sacristán, hubo servido también de lacayo gracioso a Félix.

A pesar de los consejos de éste, el canónigo, absolutamente vencido por el amor, deja claro a Caracuel que no cejará en su empeño:

Sin consejos,
dicen que es el amor Rey absoluto;
no hay consejo en su corte, porque quiere
que se gobierne sin consejo el mundo:
no me los des, que estoy determinado
a gozar, la ocasión que amor me ofrece,
y las dificultades se acrecientan.⁷⁶³

Será la abadesa, doña Juana, quien tome la iniciativa a la hora de abandonar el monasterio. Ella va a ser quien proponga en una carta enviada al canónigo la fuga, señalando la hora de partida y el modo de llevarse a cabo. Indicará las doce de la noche como la hora prevista, momento en el que ella estará esperando la llegada del galán:

Si vos os determináis, sea la respuesta de este papel vuestra venida, y por la parte de la Iglesia hallaréis a las doce de la noche un postigo abierto, yo en él aguardando a cumplir lo que deseo: esta es mi última resolución. Guarde os Dios.⁷⁶⁴

Llevado a cabo el plan de manera satisfactoria, estando ya juntos, y aguardándoles el criado con dos caballos, situación que nos recuerda a *El capitán Montoya*, antes de partir, sin embargo, decide la abadesa despedirse de la Virgen.

En el ritual de despedida que utiliza para su auto Vélez de Guevara no faltan la entrega de llaves, cuya omisión en la comedia de Lope fue ya destacada, ni tampoco el hecho de ceder los hábitos. Añade un elemento más, hasta ahora no advertido en ninguna obra anterior. Se trata de cubrir la imagen con una cortina para que sus ojos no vean el pecado que va a

⁷⁶³ *Loc. cit.*

⁷⁶⁴ *Ibidem*, pp. 5-6.

cometer. Y toma especial importancia, hasta el punto de ser el *leiv motiv* de esta pieza religiosa, la promesa que hace ante el icono de la Virgen de rezar el rosario eternamente:

Del monasterio las llaves
como a su guarda os entrego;
sed su abadesa entretanto
que yo sigo un amor ciego.

Estos hábitos también
os doy, porque todo aquello
que me dotó vuestro hijo
a vos heredera os dejo. [...]

que rezar vuestro rosario
eternamente prometo
lo que tuviere de vida
pues es antídoto nuestro.

Y agora quiero cubriros
porque vuestros ojos bellos
y castos, no es bien que miren
mi amoroso atrevimiento.⁷⁶⁵

Se señala explícitamente en la obra que la imagen de la Virgen a la que implora la abadesa es la del Rosario. En el auto se hará una especial insistencia en el rezo del mismo, hasta el punto de que simbolizaría esta oración la relación directa con los favores de María. Si algún mensaje queda subrayado en la mente del receptor tras leer o presenciar la pieza es, precisamente, que rezando el rosario la Virgen ayudará al orante, y que además su poder alejará la maldad. Ejemplo de ello tenemos, por ejemplo, en el final del auto. Al regresar la abadesa al monasterio después de su corta fuga, doña Juana hará huir al Demonio tras haberle mostrado su fe en el rosario:

Mujer, basta, tú has vencido
no te venceré jamás,
que el rosario te ha valido.⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 36.

En el regreso de la monja al convento no parece sino que la Virgen perdona a la religiosa debido a que ha sido principalmente su fe en el rosario quien ha conseguido el favor de María:

Y será ejemplo a la gente
que venga detrás de ti
para que devotamente
se obliguen rezando a mí
el rosario eternamente.⁷⁶⁷

Así pues, el auto de Vélez de Guevara aporta un elemento principal a su versión como consecuencia de esa absoluta preponderancia que se le da al rosario.

Como ya se advirtiera en la comedia de Lope respecto a las palabras que utilizara Carrizo en referencia a sus prendas de sacristán, don Andrés en este auto expresa también su desdén por las ropas talares. Se trata de un elemento similar a la acción de desprenderse de unas pesadas cadenas, también acudirá vestida de oro y seda doña Juana en el momento de la fuga:

Dame un vestido
de noche, el más galán que yo tuviere.
¡Mal haya el manteo, y la sotana!
Cuélgalos de una higuera o de un saúco
porque a las aves sirvan de espantajo:
dame la cuera de ámbar y ferreruelo.⁷⁶⁸

De la misma manera que ocurría en la comedia de Lope, y así como también pasaba en numerosas obras de esta tradición, la sustitución mariana es señalada a la mitad de la pieza. Y por influencia probablemente lopesca, el autor alternará brevemente los movimientos paralelos en el tiempo pero distinto espacio de doña Juana y su doble. Así pues, Vélez de Guevara mostrará el proceder de la Virgen dentro del convento, especialmente como defensora de la honra ante los intentos del Demonio

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 7.

por divulgar entre el pueblo la mala acción de doña Juana. El Demonio, enorgullecido de su victoria pretende publicar y extender la deshonra de la abadesa entre los pobres que piden limosna ante la puerta del convento:

MANCO: ¿Qué decís?
DEMONIO: Que doña Juana,
 la abadesa, se ha salido
 con un hombre.
CIEGO: ¿Estás dormido?
MANCO: ¿Bebisteis esta mañana?
DEMONIO: Digo que con don Andrés,
 un canónigo, se va
 la abadesa
COJO: Basta ya
 la burla, que eso no es
 para decirse aun burlado.⁷⁶⁹

Es entonces cuando la monja aparece de nuevo ante los ojos del espectador, el cual se sorprende de verla en el convento cuando sabe que se encuentra alejada del mismo. Vélez, así pues, no elimina la sorpresa en el público, simplemente la traslada hacia la mitad del auto. La conversación que seguidamente tendrán la supuesta abadesa y el Demonio explica la situación:

DEMONIO: ¿Qué es este cielo?
 ¿Tanto ha de ser tu poder?
 Ya te conozco, mujer,
 que eres amparo del suelo.
VIRGEN: Vete, y no procures más
 desacreditar tirano
 a la que ampara mi mano
 que no he de dejar jamás;
 porque por la devoción
 del Rosario he de amparalla
 y de este tronco sacalla
 con divina advocación [...]
 aunque tú pienses que estás
 victorioso, que entre tanto

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

que ella falte del convento
su persona represento.⁷⁷⁰

En la obra *Sor Beatriz*⁷⁷¹ de Maeterlinck (1901), inicio del acto II, los pobres que piden en la iglesia ven escaparse a la monja del convento. La noticia empieza a extenderse hasta que el doble de Beatriz, de manera imprevista, se presenta ante los pedigüeños –que la creían fuera– desacreditándose así los comentarios.

El amor entre ambos se presenta como una pasión irrefrenable, sin vuelta atrás. Su finalidad será casarse. Sin embargo extraños sucesos ocurren durante la huida de aquella noche. Las vivencias de los amantes tras dejar el convento son extremadamente particulares en este auto sacramental; muy diferentes a todo lo hasta ahora visto.

De nuevo los mensajes divinos, que ya fueron señalados también en la obra de Lope se presentan a los amantes durante la huida del templo. Galopando los tres sobre rápidos alazanes, Caracuel se da cuenta que no avanzan nada, y que, a pesar de cabalgar durante toda la noche no han recorrido más de una legua. Doña Juana lo creará aviso del cielo:

CARAC.: A las doce de Córdoba saliendo
y habiendo con dos águilas volando
y yo me vengo cruces mil haciendo
de tan extraño caso.
ANDRÉS: ¿De qué suerte?
CARAC.: ¿Con este nuestro estrépito y estruendo
no hemos pasado de una legua? [...]
JUANA: Notable caso temerario y fuerte:
¿una legua no más? Ése es castigo
del cielo que no quiere que adelante
pasemos esta vez.⁷⁷²

Ante el temor por parte de doña Juana de ser duramente castigada por Dios, propone a don Andrés casarse en ese mismo momento, como si esta última acción tendiera a suavizar la cólera divina. Sin embargo, durante la insólita ceremonia Cristo aparecerá recriminándola duramente:

⁷⁷⁰ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁷⁷¹ Maurice Maeterlinck, *Obras*, tomo III, traducidas por Gregorio Martínez Sierra, Renacimiento, Madrid, 1916, pp. 213-214.

⁷⁷² Luis Vélez de Guevara, *Autos*, prólogo y edición de Ángel Lacalle, Serie escogida de autores españoles, IX, Madrid, 1931 pp. 26-27.

ANDRÉS: Digo que
por el bien que mi amor puro interesa
ser tu esposo y marido verdadero.

JUANA: Y yo también te doy esposa mano

*Ábrese un árbol y descúbrese en él un Cristo crucificado que deje
caer un brazo al mismo tiempo.*

CRISTO: ¿Cómo si me la diste a mí primero?⁷⁷³

Las palabras del Esposo no serán suaves y tiernas como posteriormente las de la Virgen. Cristo amonestará a la monja, llegará a insultarla y amenazarla totalmente encolerizado. Aparecerá como un marido celoso que ha descubierto a su mujer tratando de engañarle:

¡Ay, qué ingrata te has mostrado!
Pensabas tú que pudieras
escaparte de mis brazos
aunque con clavos los veas. [...]

Quéjate, y mira por ti
que puede ser cuando vuelvas
que no me halles, y en vano
perdida buscarme quieras.⁷⁷⁴

Doña Juana y don Andrés advierten la amenaza. Como consecuencia el canónigo, temblando por el hecho que ha presenciado, se retirará al desierto para hacer penitencia.

La monja, por el contrario, se dirigirá al convento ante cuyas puertas reza a la Virgen pidiendo su ayuda, siendo que, instantes después la puerta se abre y aparece María con los hábitos de doña Clara. En su actitud y palabras no hay reprimenda, sino todo lo contrario, la recibe con los brazos abiertos y talante conciliador. En su expresión y gesto hay amparo y ayuda al necesitado. La Virgen explicará lo sucedido a la abadesa mientras va vistiendo a doña Juana con los hábitos que poco tiempo atrás hubo abandonado. Se trata éste de un detalle realmente expresivo e innovador. El

⁷⁷³ *Ibidem*, pp. 28-29.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pp. 30-31.

hecho de que la propia Virgen vista a la monja con los hábitos que hubo poco tiempo antes desechado, resulta conmovedor, y prueba la actitud maternal y protectora con que María trata a sus devotos:

¿Era tiempo Juana, ya
de conocer vuestro error?
¿Qué tal os fue por allá?
¿No es más seguro el amor
del que a mí nombre me da
de madre, y a vos de esposa?
[...]
El hábito que me disteis
es éste, y estas las llaves
que entregaste cuando os fuisteis:
ved en sucesos tan graves
que sustituta pusisteis.
[...]
Llegad, que vestiros quiero.⁷⁷⁵

En 1901 Maeterlinck en su obra *Sor Beatriz*, al final del acto I, presenta una escena muy relacionada por oposición a la descrita. En ella el Príncipe Bellidor, galán de la historia, desviste a la monja de sus hábitos mientras, con frases de enamorado, la viste después con los trajes de seglar, y todo justo antes de abandonar el convento:

(Acercándose a Beatriz y envolviéndola en las vestiduras preciosas que ha tomado de los brazos del niño).
¡Beatriz!... ¡Ya es hora!... ¡Mira las vestiduras de tu vida que empieza!.. ¡No es una esclava la que arrebató al Señor; es una soberana que devuelvo a la felicidad.⁷⁷⁶

En esta obra, así pues, se muestra claramente las distintas maneras de proceder tanto de Cristo como de la Virgen. Cristo desempeña el papel de

⁷⁷⁵ Luis Vélez de Guevara, *Autos*, prólogo y edición de Ángel Lacalle, Serie escogida de autores españoles, IX, Madrid, 1931 pp. 38-39.

⁷⁷⁶ Maurice Maeterlinck, *Obras*, tomo III, traducidas por Gregorio Martínez Sierra, Renacimiento, Madrid, 1916, p. 207.

marido ultrajado, celoso, encolerizado por la actitud de su mujer, a la que amenaza e insulta. Adopta el rol humano de consorte engañado:

Juana, ¿no soy yo tu esposo?
¿pues qué novedad es ésta
que con tanta mengua tuya
por hombre humano me dejas?⁷⁷⁷

La Virgen es la madre que perdona al hijo que se ha equivocado. Compasiva y dulce arropa en su regazo a la arrepentida muchacha que, joven, ha cometido un error. La tradición de sor Beatriz, de la que es ejemplo *Margarita la tornera*, muestra entre sus distintas versiones la actitud maternal y protectora de María, en la versión de Alonso Fernández de Avellaneda la Virgen, aunque perdona a doña Luisa, sin embargo regaña con extrema dureza su comportamiento; por el contrario sería ejemplo del castigo y dureza del Esposo ultrajado la tradición del galán que presencia su propio entierro, de la que forma parte *El capitán Montoya*, especialmente el bloque de Torquemada.

En el auto de Vélez de Guevara se muestra, por tanto, estos dos comportamientos divinos, de cuyas sendas contrarias son ejemplos las dos leyendas de Zorrilla que estudiamos.

Añadiremos finalmente que en el auto la Virgen indica a la abadesa que nadie debe saber lo ocurrido mientras siga viviendo, como ocurriera en Montalvo, Lope y Avellaneda. Será tras la muerte de doña Juana cuando la gloria cubra su nombre y el del monasterio al que ha servido de abadesa:

Y esto jamás se sabrá
hasta tu muerte, y después
para más gloria será
tuya, que en el cordobés
suelo escarmiento dará.⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 40.

5.1.6. *LOS FELICES AMANTES.*

En 1614, cuatro años después de que Lope publicara *La encomienda bien guardada*, apareció en Tarragona la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*⁷⁷⁹, escrito por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda.⁷⁸⁰ Este autor intercaló en cuatro capítulos de su *Don Quijote de la Mancha*, desde el XVII al XX incluido, la novela corta titulada *Los felices amantes*, historia que recoge de nuevo nuestra tradición.

Según la opinión de A. Cotarelo y Valledor, Avellaneda tenía escrita ya de antemano la historia de nuestra leyenda, y la incorporaría posteriormente en su *Don Quijote de la Mancha*:

La doble circunstancia de la desmesurada extensión de esta historia, máxime si se la compara con la del *Rico desesperado* (únicas novelas que en el espúreo *Quijote* se contienen), y de no hacerse en ella referencia alguna a cosas tocantes al auditorio, me inclinan a creer que Avellaneda tenía ya de antemano escrito el milagro de Sor Beatriz. Acomodaríalo en el *Quijote*, como Cervantes introdujo en la primera parte del suyo la novela de *El curioso impertinente*.⁷⁸¹

En el capítulo XXI, justo tras acabar el ermitaño de contar la historia de *Los felices amantes* a los canónigos de Calatayud, al jurado de la misma ciudad, así como a don Quijote, Sancho y el soldado que acababa de narrar la otra novelita intercalada *El rico desesperado*, uno de los oyentes informa que hubo leído en el libro del *Discípulo*, en el milagro veinticinco, la misma historia que «en la sustancia» hubo relatado el ermitaño; dando con ello mayor veracidad al milagro:

⁷⁷⁹ Nueve años después de la aparición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1605), vio la luz con pie de imprenta en Tarragona, en casa de Felipe Roberto, esta obra titulada *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras*; la cual se presentaba con una continuidad perfecta con su antecesora –tercera salida, quinta parte– y se decía compuesta por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas..

⁷⁸⁰ Como ya señalamos con anterioridad, el problema de la identificación del autor ha generado miles de páginas. Véase la introducción de García Salinero en su edición Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 26-37.

⁷⁸¹ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 143-154.

si bien otra igual a ella en la sustancia tengo leída en el milagro veinte y cinco de los noventa y nueve que de la Virgen sacratísima recogió en su tomo de *Sermones* el grave autor y maestro que por humildad quiso llamarse el Discípulo, libro bien conocido, y aprobado, por cuyo testimonio a nadie parecerá apócrifo el referido milagro.⁷⁸²

Johannes Herold era conocido como el *Discípulo*, por seguir la doctrina de santo Tomás de Aquino⁷⁸³. El dominico copió casi al pie de la letra el milagro de Cesáreo de Heisterbach en el capítulo veinticinco de su obra *Pomptuarium de miraculis*⁷⁸⁴ del siglo XV. La novela corta de Avellaneda toma con muchísima libertad el milagro de Cesáreo de Heisterbach, lo amplió notablemente, conservando los elementos más característicos como son la mención de las llaves o el hecho de que la monja termine prostituyéndose. No es un texto del que podamos afirmar que tenga más semejanzas con el milagro latino de Herold o Cesáreo que, por ejemplo, las otras versiones que hemos analizado de esta misma época, como la de Lope o Vélez de Guevara.

Los felices amantes, por otra parte, posee varios elementos coincidentes con *La buena guarda* del *Fénix*, a pesar de la opinión de Armando Cotarelo y Valledor⁷⁸⁵, y será un referente notable para la leyenda de Zorrilla *Margarita la tornera*.

Avellaneda situará la acción del suceso en una ciudad española importante, sin mencionar su nombre; tampoco se indica la orden a la que pertenece el monasterio. En referencia a la ciudad, sin embargo, hay un detalle del que podemos deducir que se trataba de Toledo. Y es este que, durante su estancia en Badajoz, el señor rico que les protege pregunta a la monja de dónde era, y ella contesta avergonzada con el nombre de la ciudad castellana⁷⁸⁶, no obstante ignoramos si mintió al noble, o por el

⁷⁸² Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, p. 280.

⁷⁸³ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 79.

⁷⁸⁴ En casi todas las impresiones de sus *Sermones* está incluida esta obra. Nota tomada de María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p. 105.

⁷⁸⁵ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 152-153; escribe:

La primera edición del Quijote, de Avellaneda, apareció en Tarragona en 1614, esto es, cuatro años después de la composición de La Buena Guarda, que no parece haber tenido presente Alonso Fernández, no obstante la amistad que se le supone con Lope de Vega.

⁷⁸⁶ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, p. 253.

contrario le confió la verdad, ya que instantes después el galán dirá al mismo caballero que son de Valladolid, con clara intención de mentirle.

La monja se llamará doña Luisa, y de la misma manera que ocurría en la comedia de Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara, su cargo en el convento será el de mayor rango, esto es priora o abadesa. No obstante, a pesar de su rango era muy joven, indicándose que tenía tan sólo veinticinco años. Avellaneda hace un elogio entonces de su bondad y honradez, virtudes que le han alzado a desempeñar, a tan corta edad, un puesto tan importante:

Llamábase doña Luisa, la cual, yendo cada día creciendo de virtud en virtud, llegó a ser tan famosa en ella, que por su oración, penitencia y recogimiento mereció que siendo de solos veinte y cinco años, la eligiesen por su perlada las religiosas del convento, de común acuerdo, en el cual cargo procedió con tanto ejemplo y discreción, que cuantos la conocían y trataban la tenían por un ángel del cielo.⁷⁸⁷

La referencia en el texto a la buena disposición y recogimiento de la monja, llevándole a progresar en la jerarquía de la orden hacia rangos superiores en muy poco tiempo, está de nuevo presente en *La buena guarda* de Lope de Vega; doña Clara debería tener una edad, así pues, cercana a los años de doña Luisa. Alfonso X en su cantiga XCIV señaló también que la religiosa llegó a ser tesorera del convento en un periodo muy corto de tiempo.

De la familia de doña Luisa no se sabrá apenas nada. Justo al final de la historia, en la última frase, se hará mención de los padres y de una hermana también monja, los cuales habían muerto, según se dice, mucho antes de que lo hiciera ella.

El galán, de nombre don Gregorio, era caballero principal de aquel lugar, un gentil y muy rico joven. Al final de la historia se nos indica que era hijo único, heredero de las tierras de sus padres. No pertenecía al mundo de la Iglesia. Este personaje de don Gregorio será el galán que, en mayor medida, se parezca al caballero disoluto y vividor de la leyenda de Zorrilla. Como don Juan de Alarcón, se gastará en el juego y las fiestas todo el dinero con que habían partido de la ciudad ambos amantes, y en el juego también perdió las ganancias que hubieron sacado vendiendo los caballos, dinero con el que pensaban salir trabajosamente de la miseria:

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 236.

tras lo cual vendió él tres o cuatro caballos que tenía. Pero remedióse poco con su venta, porque con el dinero que sacó della, codicioso de ganar o picado de lo perdido, se fue a una casa de juego, do, tras perderle todo, vino a perder hasta un famoso ferreruelo que traía.⁷⁸⁸

El caballero no muestra preocupaciones religiosas, al menos durante la primera mitad de la historia, aspecto que nos hace identificarlo de nuevo con don Juan de Alarcón, y que lo distancia sobre todo de don Félix, el galán de la comedia de Lope. No advertimos en su inicial actitud, durante la seducción de doña Luisa y la fuga posterior en que comparte vida con ella, ningún momento que pudiera mostrar arrepentimiento o temor de Dios. Al contrario que el mayordomo, el galán de Avellaneda no vivirá una lucha interna entre pasión y temor religioso. Será al final de la historia cuando esa actitud de remordimiento acuda a su cabeza y encamine sus pasos a la penitencia, acercándose entonces a Lope y Luis Vélez de Guevara, y rompiendo los consiguientes lazos con el caballero de Zorrilla:

Paseaba también sus calles don Gregorio de día, ya con una gala y caballo, y ya con otro, gozando sin escrúpulo ninguno de conciencia de aquella pobre apóstata perlada, olvidado totalmente de Dios y sin rastro de temor de su divina justicia.; porque como dice el Espíritu Santo por boca de Salomón, lo que menos teme el malo, cuando llegue a lo último de su maldad, es a Dios.⁷⁸⁹

Don Gregorio y doña Luisa se conocían desde niños. Es éste un elemento totalmente nuevo en la tradición española, y que será retomado con posterioridad en varias versiones, en *Sor Beatriz* (1837) de Nodier, *Sor Beatriz* (1901) de Maeterlinck y *Sor Angélica* (1911) de Linares Becerra y Javier de Burgos. En todas ellas la monja antes de ingresar en la orden hubo conocido al que posteriormente será el caballero que acudirá a sacarla del convento, habiendo vivido con él un sentimiento inocente y puro que no se ha borrado de sus corazones. Así pues, en *Los felices amantes* se narra por primera vez esta misma situación. Cuenta el narrador que en la infancia se hubieron criado juntos los dos personajes, detalle por el que deducimos que la condición social de doña Luisa era también elevada, y que, incluso, habían tenido ambos un sencillo e inocente enamoramiento. Precisamente el hecho de que don Gregorio visitara el monasterio con frecuencia, debido a que tenía una prima suya en el claustro, ocasionando

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 251.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 250.

los encuentros entre la priora y el caballero laico, originó que con las constantes visitas se avivara la llama de aquel primer amor inocente. El afecto, por consiguiente, que ambos protagonistas se tuvieron resucitará con vehemencia, principalmente en don Gregorio. Y es entonces cuando verdaderamente la historia da comienzo.

La narración se detendrá ampliamente en los intentos por parte del galán de seducir a la monja. Como ocurriera con Lope, en cuya obra dedica a la seducción del caballero prácticamente la totalidad del primer acto, Avellaneda tratará pródigamente las declaraciones amorosas del galán, y las negativas de la priora:

Mas pase por agora el donaire (que por tal tengo cuanto vuesa merced ha dicho), y pues tiene en esta casa prima de las prendas de doña Catalina, que le desea servir en extremo, no tiene que pretender más, pues cuando lo haga no sacará de sus desvelos sino un alquitrán de deseos difíciles de apagar si una vez cobran fuerza.⁷⁹⁰

No obstante la flaqueza de doña Luisa será mayor que en la abadesa de *La buena guarda*, y es por ello que don Gregorio lograra romper su aparente desdén con un número menor de tentativas:

y si he disimulado hasta agora, ha sido no con poca violencia de mi voluntad. Pero forzábanla el ser mujer y religiosa y cabeza de cuantas lo son en esta grave casa, y también que deseaba enterarme y ver si la perseverancia confirmaba los asomos del amor que con palabras y lágrimas me comenzó a mostrar; pero ya que mi ceguera me obliga a que crea lo que tan difícil es de averiguar, digo que soy contentísima de que todos los días me visite, y aun le suplico que lo haga, variando las horas para mayor disimulación.⁷⁹¹

Los intentos e insinuaciones de don Gregorio tienen su momento triunfal en una dilatada escena en que la priora accede a quitarse el guante y metiendo por la reja la mano, permite que el galán la bese y acaricie. Escena que será parodiada desde dentro de la misma obra en el capítulo XXXVI y último del libro, cuando don Quijote, ya en la casa del Nuncio, tras quitarse la

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 240.

⁷⁹¹ *Ibidem*, pp. 244-245.

manopla mete la mano por la reja de un loco que pretendía leérsela, sufriendo don Quijote sus crueles mordiscos.⁷⁹²

Durante seis meses estuvieron los dos amantes manteniendo entre ellos una relación de cartas, regalos, y continuas visitas. Este flirteo previo a la fuga no es tampoco frecuente en las versiones, y en general suele ocurrir que tras la aceptación de la monja de los amores del galán, se fuguen a la noche siguiente como petición de la religiosa. No obstante Zorrilla en su *Margarita la tornera* de nuevo vuelve a coincidir con Avellaneda, y existirá un coqueteo previo, durante cierto tiempo, a la noche de la huida. Doña Luisa finalmente pedirá a Gregorio que la saque del convento:

y aun si no fuera ella tanta (*la cobardía*), podríais sacarme de aquí y llevarme a donde os diese gusto, pues vivo y estoy en todo dispuesta de seguir el vuestro.⁷⁹³

La fuga de ambos quedará concertada el domingo siguiente a la una de la noche, después de dichos los maitines. El galán estaría esperando a esa hora con dos caballos a la puerta de la iglesia, no se menciona criado alguno que les acompañe, como Carrizo o Caracuel. El caballero, igual que posteriormente don Juan de Alarcón, robará los caballos y el dinero de la casa de su padre:

La misma prevención hizo don Gregorio, el cual, contrahaciendo las llaves de ciertos cofres de su padre, sacó dellos más de otros mil ducados, sin otra gran cantidad de dineros que pidió prestados a amigos.⁷⁹⁴

Y la priora, aprovechando que tenía las llaves del convento, tomará a su vez la mayor suma de cosas de valor que en el mismo había. Robará de las arcas del monasterio más de mil ducados en total, entre monedas y joyas. De esta manera doña Luisa se relacionaría con la monja del milagro 11 del *Libri miraculorum* que escribiera también Cesáreo de Heisterbach. El pecado de la religiosa se hará, así pues, todavía más acentuado que en las anteriores versiones. Será ladrona de todas las riquezas del monasterio y posteriormente, como veremos, prostituta. Asimismo se hará mención de

⁷⁹² *Ibidem*, p. 461.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 246.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 247.

unos vestidos de dama seglar que don Gregorio llevará con anterioridad a la priora para que ésta tuviera ropa que ponerse una vez que saliera del convento. No hay en la monja, sin embargo, ninguna palabra que indique que esos nuevos vestidos simbolizan la ruptura de las cadenas que la oprimían, recordemos que Carrizo y don Andrés, en *La buena guarda* y *La abadesa del cielo* respectivamente, se expresaron de aquella forma.

El día señalado, acabados los maitines, la religiosa en primer lugar regresará a su celda, vestirá las ropas de secular e irá seguidamente a despedirse de la Virgen antes de la partida. La escena de la despedida estará en Avellaneda repleta de elementos repetidos en las anteriores versiones, así como de componentes nuevos que le dan cierta originalidad. Podemos diferenciar dos espacios en esta larga escena; el primero es la celda de doña Luisa, en la cual deja los hábitos de religiosa, una carta donde explica las razones de su salida y una vela encendida junto al breviario y el rosario, todo ello encima de la mesa. De entre estos elementos resulta interesante sobre todo la carta, en donde confiesa su pecado así como el nombre del galán con el que huye. Respecto a la vela pudo haberla Avellaneda utilizado como la llama siempre encendida de su devoción por la Virgen, sin llegar nunca a consumirse o apagarse (al regresar todo continuaría igual en la celda, incluido la vela), sin embargo no hay mención posterior que pueda indicarnos que era ése su significado, si bien recordemos que se encontraba junto al breviario y el rosario. El segundo de los espacios es, obviamente, el altar de la Virgen, ante cuya imagen sagrada se postra de rodillas, deposita las llaves del convento y le declara la ceguedad amorosa que le obliga a huir.

De nuevo volverá a encomendar a la Virgen la protección de sus hermanas de orden, tal como doña Clara pidiera a la Virgen en la obra de Lope de Vega, lo que supone una influencia innegable:

pero no quiero emprender la jornada sin encomendaros, Señora, como os encomiendo con las mayores veras que puedo, estas religiosas que hasta ahora han estado a mi cargo: tenedle, pues, dellas, Madre de piedad, pues son vuestras hijas, a las cuales yo, como mala madrastra, dejo y desamparo.⁷⁹⁵

No habrá, sin embargo, una mención explícita por parte de la monja diciendo que se compromete a rezar eternamente el rosario, como ocurriera con doña Juana en el auto de Luis Vélez de Guevara, de fecha desconocida.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 248.

Sin embargo el santísimo rosario volverá a ser mencionado con asiduidad también en esta obra; será, por ejemplo, oyendo el docto sermón de un predicador acerca del celestial poder del rosario lo que hará arrepentirse a Gregorio y pretender cambiar su vida.

Las vivencias fuera del convento son muy parecidas a las mostradas por Zorrilla en su leyenda posterior *Margarita la tornera*, y se separarán por completo de la versión de *La buena guarda*, hasta el momento en que se produce el regreso de ambos amantes. En primer lugar cabe decir que no habrá una anticipación del milagro. Si en Lope, justo tras abandonar el monasterio, se señala que la Virgen encomienda a un ángel suplantar a la monja prófuga, detalle que aparece en numerosas versiones como la de Alfonso X o Luis Vélez de Guevara, en esta novela de Avellaneda, por el contrario, el lector sabrá lo mismo que doña Luisa, y las sorpresas que tiene la monja las recibirá él de igual manera, justo a la vez. Como consecuencia tampoco asistiremos durante la ausencia de doña Luisa del monasterio, a la descripción de las vivencias en el cenobio bajo las órdenes de la *nueva* priora.

Los fugitivos se dirigirán en primer lugar a Lisboa. En la capital lusitana los amantes se harán pasar por esposos. En ningún momento se señala el deseo de casarse, como sí era premisa fundamental, por ejemplo, en *La abadesa del cielo*. E incluso en Badajoz, la siguiente ciudad a la que se dirigen, don Gregorio mostrará al caballero del hospital en que se hospedaron una carta falsa de matrimonio, en que se les registraba como marido y mujer.

Permanecerán en Lisboa dos años, en los cuales vivieron los amantes entre fiestas, saraos y teatros, gastándose el dinero en diversión, vestidos y todo tipo de lujos. Hasta el punto en que terminaron en la más absoluta pobreza, teniendo que vender todo lo que tenían (Gregorio, tras obtener el dinero de la venta, lo perdía seguidamente en el juego), y encaminándose hacia una nueva ciudad, Badajoz. La experiencia es paralela a la de Margarita y don Juan de Alarcón en la corte, quienes vivieron derrochando toda su riqueza en fiestas y diversión, hasta que, en la mayor de las pobreza decidieron huir de Madrid, provocado por un altercado del galán, al que desde entonces le perseguirá la justicia. En aquella huida de Madrid don Juan de Alarcón abandonará a la monja.

Pero el declive de doña Luisa será todavía mucho mayor que el desliz de Margarita. Siguiendo el milagro de Cesáreo de Hesiterbach, retomado en los *Sermones* de Herold, citado en el capítulo XXI del libro, la priora terminará en Badajoz prostituyéndose, mientras su amante Gregorio se lo permite y vive de las ganancias de la priora. La declinación a vender su cuerpo como mujer pública dibuja una fase previa en que mantiene relaciones carnales con el administrador del hospital, mancebo rico que les

protegía y daba dinero (etapa picaresca que nos recuerda la relación entre la mujer de Lázaro y el Arcipreste de San Salvador⁷⁹⁶), pero posteriormente ampliará sus miras a todos los hombres de la ciudad (etapa que no recuerda más a los jaques y las coimas):

Publicóse el negocio, con escándalo del pueblo; [...] nació el echar de ver todos tenía tienda la forastera de entretenimientos, la cual aumentó la ocasión de la murmuración con el engalanarse, ponerse a la ventana y gustar de ser vista y visitada, todo con consentimiento de don Gregorio.⁷⁹⁷

Debemos señalar que, si bien es cierto que en anteriores versiones ya se hubo descrito a la monja como meretriz, es necesario puntualizar que fue siempre como consecuencia de haberla abandonado el amante previamente, no obstante es la primera vez en que la monja se prostituye antes de que éste la deje, siendo así que Gregorio recoge las ganancias del negocio. Sin embargo no tardará el caballero en abandonarla. Habiéndose producido cierta noche una pendencia entre los clientes de doña Luisa, de la cual resultó muerto un hijo de familia principal, intervino la justicia. Como resultado de ello don Gregorio acabó desterrado de la ciudad, que aprovechó para olvidarse de doña Luisa y abandonarla. Doña Luisa atravesó entonces por un estado de arrepentimiento y malestar pensando en su anterior vida en el templo. Recapacitó mucho y se propuso acudir a Roma, ver al Santo Padre, y que éste tras escuchar su vida la absolviera, y poder así volver al monasterio del que se escapó, u otro de la misma orden:

propuso, alumbrada de Dios, volverse a su ciudad y presentarse en ella secretamente a un caballero deudo suyo, y descubrirle todo el suceso de su vida, con fin de que él la ayudase a ir, sin ser conocida, a Roma, a procurar allí, echada a los pies de Su Santidad, algún modo para volver a su monasterio o a otro cualquiera de su misma orden, con fin de tener dónde enmendar, como deseaba, la infernal vida que hasta entonces había tenido.⁷⁹⁸

⁷⁹⁶ Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes*, Castalia, Madrid, 1984.

⁷⁹⁷ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, p. 258.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 261.

El hecho de que la monja antes de volver al monasterio tenga intención de dirigirse a Su Santidad para ser escuchada y perdonada por el Papa es nuevo en la tradición.

La fecha en que se escribe la novela nos indica un momento de tensiones entre las religiones Protestante y Católica, cuya cabeza principal de esta es el Papa de Roma. *Los felices amantes* es una narración en que se subraya toda una serie de elementos contrarreformistas, tanto la mención del Papa como máximo representante de Dios en la tierra, como el enorme valor que se le da a la penitencia (que veremos más adelante), fundamental para la salvación de pecadores; piezas diferentes con un fin común de clara propaganda católica.⁷⁹⁹ Punto de vista al que habría que unir *La abadesa del cielo* con el importante poder que se le da al hecho de rezar el Rosario, y la comedia posterior *Sólo en Dios la confianza* donde se retoma el valor del libre albedrío frente a la predestinación protestante, también defendida por los dominicos. Ese mismo pensamiento de acudir al Santo Padre de Roma se verá reforzado de nuevo cuando el caballero don Gregorio, una vez que el arrepentimiento apretó su corazón tras escuchar las oraciones de un predicador, decida también comparecer en su presencia:

Y no fue el menor el con que propuso de ir a Roma a visitar los santos lugares, besar el pie a Su Santidad y obtener, para mayor bien suyo, su plenísima absolución. [...]Cumplió en aquella grandiosa ciudad con cuanto los deseos que le habían llevado a ella pedían; y, obtenido el fin dellos, dio la vuelta hacia su tierra⁸⁰⁰

El galán, como tenía pensado, sí que acudirá definitivamente a Roma, besar los pies de Su Santidad y obtendrá su plenísima absolución, regresando seguidamente a España con la intención de ver de nuevo a su familia. Sin embargo no ocurrirá de tal manera con doña Luisa. Con la priora ocurrirá que, teniendo intención de volverse a su ciudad para, una vez allí, presentarse ante un caballero conocido que le ayudara a ir a Roma, tras pasar junto al monasterio del que se fugara, justo al dar las once de la noche, encuentra la puerta abierta del mismo, y accede dentro.

Es entonces cuando se va a desarrollar la particular versión que la novela corta de Avellaneda narrará en torno al regreso de la monja al monasterio. La estructura se diferencia en algún aspecto con el modelo habitual. Doña Luisa, que entra en el convento al encontrar el postigo abierto, y pensando

⁷⁹⁹ Véase para este aspecto de la Reforma y la Contrarreforma el artículo de Miguel Ángel Granada, *Martín Lutero, hacia la salvación por la fe*, en *Historia del pensamiento*, tomo I, ediciones Orbis, Madrid, 1983, pp. 94-105.

⁸⁰⁰ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, p. 269.

que unos ladrones han podido penetrar y robar, se tropezará con el manojito de llaves que dejara cuatro años antes junto al altar de la Virgen. No hay un diálogo previo con miembro del monasterio, o con algún vecino al que preguntara acerca de la priora, cuyas palabras le indicaran que la reputación de doña Luisa en el convento era extraordinaria, virtuosa y santa, y sin que nombrara rastro alguno del que fuera su pecado. Este diálogo previo había estado siempre presente en las versiones anteriores, sin embargo Avellaneda hará que su religiosa con la primera *persona* que hable tras su vuelta sea con la propia Virgen, que le comunicará todo lo ocurrido, sin ningún tipo de avance que adelante algún detalle del suceso maravilloso. Este nuevo modelo será asumido por Carlos Nodier en *Sor Beatriz* y por el propio Zorrilla en *Margarita la tornera* (que lo toma de Nodier), donde la monja penetra en el monasterio sin hablar previamente con nadie, como en Avellaneda, pero donde descubre a María con su figura y ejerciendo su cargo en el monasterio.

Tras tropezar con el manojito de llaves y agacharse para colocarlo debidamente, escucha su nombre en la voz de la Virgen, quien muy irritada dirigirá a la monja toda una serie de improperios y amenazas:

-¡Oh perversa y una de las más malas mujeres que han nacido en este mundo! ¿Cómo has tenido atrevimiento para osar parecer delante de mi limpieza, habiendo tú perdido desenfrenadamente la tuya a vueltas de tantos y de tan sacrílegos pecados como son los que has cometido? ¿De qué suerte, di, ingrata, soldarás la irreparable quiebra de tan preciosa joya? ¿Y con qué penitencia, insolentísima profesita, satisfarás a mi amado Hijo, a quien tan ofendido tienes? ¿Qué enmienda piensas emprender, ¡oh atrevida apóstata!, para volver por medio della a recuperar algo de lo mucho que tenías merecido y has perdido tan sin consideración, volviendo las espaldas a las infinitas misericordias que habías recibido de mi divinísimo Hijo?⁸⁰¹

La Virgen se muestra en esta narración totalmente irascible, muy rígida y severa, nada que ver con la dulce bienvenida con que María habitualmente ha recibido a sus pecadoras en la tradición, como por ejemplo en Vélez de Guevara o Lope de Vega. Es, sin lugar a dudas, la mayor reprimenda que sufre la religiosa tras volver a su casa, similar a la que dirigiera Cristo a su esposa en *La abadesa del cielo*. María le contará todo lo ocurrido en el convento desde su salida, y le ordena que haga desde ese momento la vida que de priora siempre hubo realizado, ya que ninguna de las hermanas sabe nada de su pecado. Todo permanece igual:

⁸⁰¹ *Ibidem*, pp. 263-264.

lo que ahora has de hacer es que tomes esas llaves y, cerrando la puerta de la iglesia con ellas, te vayas, por la sacristía y demás pasos por donde te saliste, a tu celda, la cual hallarás en la propia forma y manera que la dejaste, hallando hasta tus hábitos doblados sobre el bufete. Póntelos en llegando, y guarda esos de peregrina en la arca; y advierte que hallarás también sobre la propia mesa el breviario y la carta que dejaste escrita, sin que nadie la haya abierto ni leída, y la vela encendida junto a ella.⁸⁰²

Una vez vestido los hábitos y guardada la ropa de seglar, las campanas tocan a maitines, justo la hora canónica tras la cual aquella noche hubo abandonado el convento con don Gregorio. La vuelta al convento, así pues, se encuentra limitada entre dos horas de la noche, las once, cuando encuentra el postigo abierto, y el toque de maitines, en torno a la una de la madrugada, cuando doña Luisa está ya desempeñando nuevamente las funciones de priora.

Es muy importante destacar en la novela de *Los felices amantes* el notable papel que se le asigna al uso de la penitencia. Si en el auto *La abadesa del cielo* cobraba especial importancia el rezo del rosario, será en la novela de Avellaneda la mortificación y el sufrimiento conseguidos mediante la penitencia el valor principal que se resalta. La misma Virgen en su reprimenda insta a la monja a hacer penitencia para satisfacer a su Esposo, a quien tanto ha ofendido. La narración será a partir de entonces una apología de la virtud de la penitencia, como camino para purificar el alma. Doña Luisa, como también hará en menor grado doña Clara en la obra de Lope, vestirá cilicio, y se azotará cruelmente con disciplinas:

descolgó de la cabecera de su cama unas gruesas disciplinas que solía tener en ella, y, tomándolas, se dio con ellas por espacio de media hora una cruelísima disciplina sin ninguna piedad, por principio de la rigurosa penitencia que pensaba hacer todos los días de su vida de aquel sacrílego y deshonesto cuerpo, de cuya roja sangre quedó el suelo esmaltado en testimonio del verdadero dolor de sus pecados. Acabado este penitente acto, abrió una arca, de adonde sacó un áspero cilicio que solía ponerse en las cuaresmas cuando era la que debía, hecho de cerdas y esparto machado, el cual le tomaba desde el

⁸⁰² *Ibidem*, p. 265.

cuello a las rodillas, con sus mangas justas hasta la muñeca. Púsose juntamente debajo dél una cadenilla que en la misma arca tenía, que le daba tres vueltas, y, apretándosela con todo rigor al delicado cuerpo.⁸⁰³

Avellaneda, por consiguiente, entra así en la necesidad de los actos que, como la penitencia, sirven para lograr la salvación, en contra de la doctrina protestante en que sólo la fe era necesario. Según Antonio Royo Marín⁸⁰⁴, para la Iglesia Católica la virtud de la penitencia es un acto obligatorio para la reparación y satisfacción del pecado, que supone dolor de haber ofendido a Dios y compensación expiatoria. Doña Luisa, así pues, se entregará a los castigos corporales para evitar la tentación y, sobre todo, para purgar su pecado. Correctivo físico que, sin embargo, se explicaba por la vida pecaminosa que hubo llevado, y que estaba muy lejos de ese grupo de fanáticos que describe Cervantes en la procesión de disciplinantes, capítulo 52 de la primera parte de su *Don Quijote de la Mancha*, cuando el hidalgo arremete contra ellos pensando que la Virgen era un señora prisionera contra su voluntad:

-Señor hermano, si nos quiere decir algo, dígalo presto, porque se van estos hermanos abriendo las carnes, y no podemos, ni es razón que nos detengamos a oír cosa alguna, si ya no es tan breve que en dos palabras se diga.

-En una lo diré –replicó don Quijote–, y es ésta: que luego al punto dejéis libre a esa hermosa señora, cuyas lágrimas y triste semblante dan claras muestras que la lleváis contra su voluntad y que algún notorio desaguisado le habedes fecho; y yo, que nací en el mundo para desfacer semejantes agravios, no consentiré que un solo paso adelante pase sin darle la deseada libertad que merece.⁸⁰⁵

Doña Luisa hablará de todo lo ocurrido bajo confesión, encargando al sacerdote que mantuviese en secreto mientras ella siguiera viva tanto el milagro como su pecadora existencia fuera del convento. De nuevo otro elemento que vuelve a recordarnos *La buena guarda* de Lope de Vega. Pero será mucho más evidente la relación con la comedia religiosa del

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 266.

⁸⁰⁴ Antonio Royo Marín, *Teología de la salvación*, Madrid, 1969, p. 100.

⁸⁰⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición Real Academia Española, Madrid, 2005, pp. 524-525.

Fénix en la parte final de la narración. De la misma manera que ocurriera en la obra de Lope, el texto de Avellaneda no termina con el milagro de la Virgen, habrá un momento final donde se retoma la historia del galán, como también hará Zorrilla, y en ambas se describe la vuelta del caballero al monasterio y su encuentro último con la abadesa. Así pues, el autor no quiso dejar a don Gregorio perdido a su suerte y condena. Ya señalamos que, habiendo oído el sermón de un predicador se arrepintió de su vida y partió a Roma, en donde obtuvo la absolución. Durante el viaje de vuelta a su tierra fue también, como don Félix, acometido por unos salteadores.⁸⁰⁶

Vuelto a su ciudad natal vestido con un traje de mendigo, como un nuevo Ulises en su regreso a Ítaca⁸⁰⁷, acude a pedir limosna ante la puerta del convento del que sacara a la monja años atrás, y allí preguntando por doña Luisa, le comunican la santidad de la religiosa, diciéndole que era la priora del convento desde hacía muchos años, sin interrupción alguna:

preguntóle quién era priora de aquella casa; y, diciéndole ella que doña Luisa lo era años había, porque continuaban las religiosas en reelegirla siempre, no sin gusto de sus superiores, por su gran virtud...

-¡Doña Luisa –replicó él atónito– decís que es priora! ¿Cómo es posible?

-Ella es, digo – añadió la mujer– , sin duda.

-Que os burláis de mí –porfió él– he de pensar, pues queréis persuadirme es priora desta casa doña Luisa, de quien he oído decir estaba muy lejos de poderlo ser.

-Doña Luisa –respondió ella– es, ha sido y será priora muchos años, a pesar de cuantos invidian su virtud y aumento, pues no faltan muchos que lo hacen.⁸⁰⁸

Advertimos, así pues, que la escena típica de la llegada al templo por parte de la monja huida, momento en que se anticipa parte del milagro, y que no fue mostrada en la novela de Avellaneda, se utiliza ahora variando el protagonista.

Como mendigo se dirige también a casa de sus padres, que en un principio no le reconocen. Allí escucha en boca de ellos, la ausencia de rencor y

⁸⁰⁶ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, p. 269.

⁸⁰⁷ Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 1993.

⁸⁰⁸ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971, p. 270.

malos recuerdos que su familia tenía de él. Le han perdonado, si es que alguna vez estuvieron disgustados con su hijo.

El buen recibimiento que le hacen sus padres al caballero volverá a repetirse en la leyenda de Zorrilla. En ella el agónico progenitor de don Juan de Alarcón, don Gil, abraza a su hijo en su último momento de vida perdonando todas las maldades que hiciera el caballero, incluido robarle. Escuchando nuevamente, en esta ocasión por sus padres, que la religiosa doña Luisa no abandonó nunca el convento, cae desmayado, por cuya causa le reconocen al socorrerle.

El encuentro final entre el caballero y la monja prófuga, una vez que ésta ha vuelto a tomar los hábitos, es muy parecido al que mostrara Lope en su escena final de *La Buen Guarda*. Doña Luisa contará al galán todos los sucesos habidos en torno a su fuga y el milagro de la Virgen, que ocultó el pecado a los ojos del mundo. Pedirá a don Gregorio que no lo cuente salvo en secreto de confesión. Finalmente, y como hiciera don Félix, el caballero decidirá ingresar en un retirado convento, purgando su alma mediante el uso de la penitencia:

Ofrecióle don Gregorio hacer las mismas diligencias y de no quedar en el mundo, sino entrarse en un retirado convento de su propia orden, do pagase su sensualidad el debido escote de los excesos pasados, a fuerza de ayunos y disciplinas.⁸⁰⁹

5.1.7. HOMILIAE CATHOLICAE DE SACRIS ARCANIS DEIPARAE EI IOSEPHI.

En 1614, según explica Robert Guiette, el español Juan de Cartagena escribirá nuevamente, en latín, la leyenda de la sacristana. El autor tomará el milagro de Herold, copiándolo literalmente, sin apenas variación del uno al otro:

emprunté a Herolt (nº3), avec d'insignifiantes variantes verbales⁸¹⁰

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 279.

⁸¹⁰ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, p. 232.

La obra de Juan de Cartagena en que se incorpora el milagro es *Homiliae Catholicae de Sacris Arcanis Deiparae et Iosephi*.

Como consecuencia de que la versión de Juan de Cartagena está copiada al pie de la letra del texto de Herold, y, por tanto, igual también al milagro de Cesáreo de Heisterbach, remitimos al estudio hecho anteriormente sobre el texto del monje cisterciense del siglo XIII para confeccionar el análisis.

La obra de Juan de Cartagena formaría parte, así pues, de ese *bloque de influencia latina* de la tradición de sor Beatriz que se basa de manera fiel –en este caso es una copia– en el milagro de Cesáreo de Heisterbach, popularizado en España en gran parte debido a los *Sermones* de Herold.

5.1.8. SÓLO EN DIOS LA CONFIANZA.

En 1652⁸¹¹ el dramaturgo Pedro Rosete Niño publica su obra de teatro *Sólo en Dios la confianza*,⁸¹² comedia perteneciente al ciclo poético de la monja prófuga. Nos sorprende que ni Cotarelo y Valledor, ni María del Carmen Artigas mencionaran la obra en sus respectivos estudios⁸¹³ sobre la tradición de sor Beatriz. Esta pieza teatral es, en sustancia, una fusión de dos comedias anteriores, *La buena guarda* de Lope de Vega (1610), y *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina (1635).

Al contrario que en la mayoría de versiones analizadas, en la comedia de Rosete Niño se cita explícitamente el nombre del monasterio, la Ribera, y el lugar en que transcurre la acción del texto; se ubica en la ciudad de Palermo, en Sicilia como bien se advierte en estos versos iniciales:

Parece, que entre la bueca

⁸¹¹ Con esta fecha aparece recogida en el estudio de Robert Guiette, *Ibidem*, p. 250.

⁸¹² *Sólo en Dios la confianza*, Comedia famosa de don Pedro Rosete, con licencia: en Sevilla, por Francisco de Leefdael, en la casa del Correo Viejo, s.a.

⁸¹³ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904; María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990.

concavidad de esa roca,
que el mar de Palermo, besa,
dudosa voz me responde.
Oh tú, quien quiera que seas,
oráculo, que en Sicilia
nuevos aplausos granjeas
a ti te llamo.⁸¹⁴

El nombre de la monja es, curiosamente, Margarita, el mismo que tendrá la tornera en la leyenda de Zorrilla. Anteriormente hubo otra monja perteneciente a la tradición de sor Beatriz que también tenía de nombre Margarita, era un texto francés del siglo XIV, un tratado conocido como *Rosarium du dominicain de Soissons*.⁸¹⁵

El cargo que desempeña la protagonista en el convento no es manifiestamente señalado; sin embargo podemos deducir que es de nuevo el de abadesa o priora, como ya hubimos advertido en Lope, y posteriormente en Vélez de Guevara y Avellaneda. Las palabras que el caballero Filipo le dirige a la monja en la jornada primera son muestra de su responsabilidad y compromiso con el buen funcionamiento del convento. Cuidará del resto de hermanas, las cuales le obedecen, e incluso mantiene la posesión de las llaves:

Tú adoras una belleza,
las demás monjas guardando
solamente lo que ordena [...]
Esta noche, Margarita,
pastora infeliz, que vela
este virginal rebaño,
desparcidas las ovejas
que en este redil están
se guardan, y se apacientan.⁸¹⁶

De distinta manera a como ocurriera en *La buena guarda* y *Los felices amantes* no se dedicará espacio ninguno a mostrar la seducción y fases de enamoramiento entre el caballero y la monja; será obviada la lucha

⁸¹⁴ *Sólo en Dios la confianza*, Comedia famosa de don Pedro Rosete, con licencia: en Sevilla, por Francisco de Leefdael, en la casa del Correo Viejo, s.a., p. 2.

⁸¹⁵ Tomado de María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, pp. 97-110.

⁸¹⁶ *Sólo en Dios la confianza*, Comedia famosa de don Pedro Rosete, con licencia: en Sevilla, por Francisco de Leefdael, en la casa del Correo Viejo, s.a., pp. 2-3.

interior en los amantes, los acercamientos del galán y las renunciaciones de la abadesa a sus peticiones amorosas. La comedia empieza casi inmediatamente con la despedida de Margarita ante la imagen de la Virgen y la posterior fuga del convento. Previo a ello sólo algún detalle que nos informa de las condiciones y situación del caballero.

Filipo es el galán de la obra. Su situación económica y social no es tampoco señalada, sin embargo averiguaremos a lo largo de la pieza que su padre posee una quinta, sabemos además que le acompaña un criado, con lo que advertimos una posición acomodada, sin dificultades ni tampoco holgura. Es un caballero secolar, que no está relacionado con la Iglesia. Lo que sí se menciona e indica con rotundidad en el texto es su mala vida. Filippo será un delincuente perseguido por la justicia como consecuencia de haber matado anteriormente a un hombre; aspecto que se muestra en las palabras que Pandero, criado gracioso, le dirige en el mismo inicio de la obra:

La justicia, por prenderte,
le ha de buscar estos días,
por más de mil niñerías,
y es la mayor una muerte.⁸¹⁷

El galán describese a sí mismo como un ser maléfico, cruel, pendenciero, jugador, traidor, que nos recordaría en parte al futuro don Juan de Alarcón, pero que, principalmente, nos trae a la memoria el personaje del bandido Enrico de *El condenado por desconfiado*, verdadero modelo del héroe:

Escándalo de Sicilia
me llaman: no ha visto agravio,
crueldad, asesino, horror,
deslealtad, traición, engaño,
violencia, rigor, deshonor,
hurto, infamia, desacato,
que ejecutado no haya:
y estoy tan hecho a sus pasos,
que los guío por costumbre,
y sin elección los mando.⁸¹⁸

⁸¹⁷ *Ibidem*, p. 1.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 9.

Filipo, a pesar de ser un asesino, honra y estima a su padre Ludovico, la persona a la que más quiere en el mundo. Ese amor a su padre será otro factor que, obviamente, nos dibuja de nuevo la deuda del personaje con el Enrico de Tirso de Molina, y que, como en la obra del fraile, será el elemento principal que le salve de su condenación en el infierno:

La quinta está ardiendo,
incendio abrasar se ve:
¡válgame el cielo! ¿qué haré?
que el anciano padre mío
peligra en la ardiente llama:
a sacarle me anticipo
sobre mis hombros.
[...]
Margarita, si el rigor
sientes de mi proceder,
perdóname, que mi ser
fue primero que mi amor.⁸¹⁹

Numerosas muestras de este amor hacia su padre salpican la comedia, y ejemplo de ello resulta esta recreación de la salvación de Anquises por parte de su hijo Eneas en la primera jornada de obra⁸²⁰.

Pero no sólo será copiado el personaje de Enrico, llamado en la comedia de Rosete con el nombre de Filipo, sino que también aparecerá en la obra el conocido personaje tirsiano de Paulo, el ermitaño angustiado por su destino, que tendrá su *alter ego* en el confundido Antonio, quien, también ermitaño, averiguará —el demonio será quien se lo haga saber— que su fin será el mismo que le espera a Filipo, el malvado asesino. Como Paulo, Antonio acabará condenándose y Filipo se salvará de su castigo, tal cual sucediera con Enrico, a consecuencia del amor que siente por su padre. El argumento es, así pues, el mismo que utilizara Tirso de Molina en 1635.

Ya en la jornada segunda se anticipa que Filipo será perdonado, si bien sus crueldades y su vida de bandolero podían inducir a lo contrario. El personaje alegórico Delito comentará las siguientes palabras:

porque en esto

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁸²⁰ Virgilio, *Eneida*, editorial Bruguera, Barcelona, 1984.

(¡oh, monarca de las sombras!)
hay una luz, que podrá
crecer con el tiempo antorcha,
y conducir la senda,
que sus costumbres le borran,
la obediencia con su padre
que en una silvestre alcoba
de aqueste monte le oculta,
porque nadie le conozca,
ni él a nadie se lo diga;
que el que de malo blasona,
hecho a los vicios, le pesa
que en una virtud le cojan.⁸²¹

A pesar de toda esta aparente complicación y mezcla de temas, la vivencia del personaje de Margarita en la comedia no será apenas alterada en comparación con el resto de versiones hechas sobre la leyenda de la sacristana. Al inicio del primer acto escapará junto a su amante del monasterio, y tras ser abandonada por Filipo (el cual fue pendido por la justicia) se arrepiente y regresa al convento donde se ha producido el milagro. A grandes rasgos, por tanto, la historia se adapta al esquema establecido en la tradición; pero sólo en los bloques generales, ya que esta versión se muestra bastante particular en numerosos detalles.

El galán será quien reúna en su personaje ambos argumentos: el amante que se escapa con la monja del milagro, tradición de sor Beatriz, y el bandido cruel pero amante de su padre, elegido por el demonio en la mentira hecha al desconfiado ermitaño donde le cuenta que de la salvación o condena del caballero Filipo dependerá también la suya. Debido a que en la gran mayoría de versiones sobre la monja prófuga que es sustituida por la Virgen, el caballero la abandona y no se vuelve a saber nada de él, sobre todo en el *bloque de influencia latina*, el plan estructural de la tradición no llega a sufrir grandes cambios.

Una vez prendido por la justicia, la historia entre Margarita y el galán se divide y separa definitivamente, desarrollando la monja el desenlace de sor Beatriz, y Filipo su muerte confesa y arrepentida, de acuerdo al final de *El condenado por desconfiado* (desarrollándose sus últimas horas en la cárcel, donde acuden su padre y Pandero). El punto de unión entre ambos argumentos será el momento en que Margarita, antes de regresar al convento, mate en el monte al malvado Antonio, que intentó forzarla.

⁸²¹ *Ibidem*, p. 12.

Como nuestro cometido es analizar la tradición de sor Beatriz, estudiaremos los puntos principales.

La fuga del convento será desarrollada en el mismo inicio de la comedia. Margarita antes de fugarse se despide de la Virgen y encomienda también las llaves:

Retírate mientras
me despido de una amiga
de quien despedirme es fuerza [...]
Quiero cerrar esta puerta,
y a la soberana Imagen
de María, que está
sobre aquesta portería,
encomendar con ternura
estas profanadas llaves
que con mano desatenta
he regido⁸²²

De análogo modo a como expresara doña Clara y doña Luisa en la obra de Lope y Avellaneda respectivamente, en la oración de despedida Margarita también pedirá a la Virgen que cuide de sus hermanas, cumpliendo, así pues, con su función de abadesa:

no por mí, por la inocente
familia de estas estrellas
religiosas, siempre bellas,
os ruego, señora, aquí,
no desmerezcan por mí
lo que merecen por ellas.⁸²³

Un aspecto interesante en la obra de Rosete Niño es que la monja, sufriendo un repentino ataque de arrepentimiento justo antes de partir, es convencida por el demonio, el cual se estaba haciendo pasar por su amante Filipo.

⁸²² *Ibidem*, p. 3.

⁸²³ *Loc. cit.*

La sustitución divina, como también ocurriera en la obra de Lope *La buena guarda*, y otras varias versiones que ya hubimos analizado, se anticipa al regreso de Margarita al convento. Pero lo realmente significativo es que no sólo se informará de ello al espectador, sino que la misma monja sabrá de lo sucedido antes de arrepentirse y decidir el regreso. Panduro, el criado de Filipo, será quien le notifique lo ocurrido en el segundo acto:

PANDUR: El oído me acomoda,
que el suceso traía toda
la ciudad alborotada.
Hay en aqueste convento
de la Ribera. MARG: Prosigue
PANDUR: Yo me declararé, no se fatigue.
Hay una hermosa mujer
que el gobierno religiosa
rige, con tan milagrosa,
y con justo proceder;
es Margarita su nombre,
como tú tan parecido
tu rostro al suyo que ha habido,
aunque al natural se asombre:
y a no ser lo que percibe,
me da muy grandes premisas,
o que tú el convento pisas,
o que ella este monte vive.
DELITO: Esta es María, a quien ella
las llaves encomendó,
que lo que una sombra erró,
quiso enmendar una estrella.⁸²⁴

Es, así pues, muy diferente la versión de Rosete Niño de los anteriores textos. El elemento de mayor diversidad se encuentra en que cuando Margarita se arrepiente y decide volver al convento (ya en el tercer acto), lo hace sabiendo que gracias a un milagro la Virgen ha tomado su forma, y no tiene nada de qué preocuparse:

¡Ea!, María, pues Vos

⁸²⁴ Ibidem, pp 14-15.

sustituiste mi forma
en mi casa, y se debió
a vuestra abstinencia tanto,
deboos ahora mi amor
reducir a ella mis pasos,
donde a penitencia yo
satisfaga mis pecados⁸²⁵

Advertimos, entonces, que no hay sorpresa por parte de la monja al regresar al convento, no se asombra del milagro pues es sabedora de todo lo ocurrido.

El autor eliminará, además, la escena del regreso, que sin lugar a dudas es uno de los principales momentos de la tradición. Ignoramos si la Virgen la recibe con palabras dulces o si, irascible, abronca a la religiosa. Desconocemos si Margarita ve a su *sustituta* cumpliendo con su función, o si, por el contrario, es una imagen quien le comunica lo sucedido. El dramaturgo hace desaparecer el recibimiento de la monja al acceder al templo, elimina la recepción de la Virgen, no hay encuentro entre ellas, no hay diálogo, todo debe ser imaginado por el espectador.

La magia de la tradición ha sido cercenada por un esquema tremendamente caótico, poco trabajado, cuya prueba más evidente es que Rosete Niño se ve obligado a introducir en la escena final a la figura del demonio que, a manera de narrador, cuente todo lo sucedido, para que el público termine enterándose del milagro, del ascenso a los cielos de Filipino, y de la condena de Antonio:

Margarita (¡oh, gran portento!)
en el convento, que llaman
de la Ribera, admirasteis
regir su gloriosa patria:
no es Margarita, sino
un Ángel eterno, y guarda,
que sirvió de sustituto⁸²⁶

Como podemos advertir en esas palabras, resulta que es un ángel, y no la Virgen, quien ha sustituido a la monja, a pesar de que se mencionara a lo largo de toda la obra el hecho de que fuera la propia Madre quien lo hubo

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁸²⁶ *Ibidem*, pp. 31-32.

hecho, entroncándose así con la comedia de Lope. Sin duda el hecho de no existir una escena que recree el regreso ocasiona tales dudas en el espectador.

El demonio insistirá, extraño detalle, en que se propague el milagro de la Virgen, por ello lo cuenta a toda la ciudad, para que expanda entre las gentes el prodigio:

Descúbrase Margarita
en su religiosa casa
en la forma que murió
arrepentida, porque haya
quien testifique el prodigio
a los siglos, y a la fama.⁸²⁷

La figura de Margarita comete, por otra parte, un pecado gravísimo que ninguna de las anteriores monjas hubo realizado. No roba las riquezas del monasterio antes de partir, tampoco se dedicará a la prostitución, pero, sin embargo, matará a un hombre. El ermitaño Antonio será herido mortalmente por un disparo de Margarita, cuando éste intentó forzarla.

Es también cierto que, de la misma manera que se anticipara la probable salvación del caballero por el enorme amor que tuviera a su padre, también se anticipa ligeramente el perdón divino respecto a Margarita, una vez que en el monte realizara una acción clemente y caritativa, evitando que una mujer que deseaba entrar en su convento fuera deshonrada por sus compañeros bandoleros. Cuando lo consigue dirá a la mujer:

Dichosa vos, sólo os ruego,
que me encomendéis a todas
las religiosas, que tengo
a ese convento afición.⁸²⁸

El empleo en esta obra del argumento de *El condenado por desconfiado* vuelve a traer a colación las ideas contrarreformistas. Frente al rigor de la Reforma en que el hombre es incapaz de méritos, ya predestinado por Dios a la salvación o la condena, las tesis de la Iglesia de

⁸²⁷ *Loc. cit.*

⁸²⁸ *Ibidem*, p. 17.

Roma apoyaban el libro albedrío, donde el hombre, aunque Dios sepa cuál va a ser su fin, es siempre libre para cambiar de dirección, arrepentirse y salvarse (o lo contrario). Por ello, como todos pueden salvarse si quieren, Filipo logra hacerlo al límite de su tiempo mortal, y Antonio, por creer en la predestinación, muere impenitente:

FILIPO: Pues, Señor, el dolor que me afianza
 lástimas abre allá en tu inmenso oído,
 que el que en toda mi vida no ha cabido,
 ahora cabe en toda mi esperanza.⁸²⁹

Vuelve a tratarse de nuevo, así pues, el tema del arrepentimiento, la posibilidad de atender y escuchar los avisos divinos; siendo argumento nuclear de las dos tradiciones que estudiamos, tanto en la del caballero que asiste a su propio entierro como en la monja ayudada por la Virgen. El tema del arrepentimiento y la posibilidad de enmendar el error gracias a él es el testimonio que envuelve las dos leyendas.

5.1.9. EL GRAN HIJO DE DAVID MÁS PERSEGUIDO.

Con fecha de 1665 el autor Cristóbal Lozano escribe en el segundo libro de *El gran hijo de David más perseguido*,⁸³⁰ en el apartado IX, una versión más que añadir a la nómina de textos que han tratado esta leyenda. Las características de la narración de Lozano incluirían su escrito entre las obras cuyo enfoque ha sido especialmente fiel al texto latino de Cesáreo de Heisterbach, libro VII, milagro XXXV de *Dialogus miraculorum*; tomado probablemente de los *Sermones* de Johannes Herold⁸³¹, cuyas narraciones gozaron de especial popularidad durante los siglos XVI y XVII, como ya fuera comentado con anterioridad. El texto, así pues, se incluiría entre ese tipo de versiones cuya labor ha sido la *amplificatio* de la fuente latina

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁸³⁰ Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, tomo II, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa Calpe, Madrid, 1943, p. 27. Se escribieron tres volúmenes de esta obra, en 1663, en 1665 –al que nos referimos– y 1673.

⁸³¹ María del Carmen Artigas, *Edición crítica y anotada de 'La buena guarda' de Lope de Vega*, University of Virginia, 1990, p. 119.

(en algunas ocasiones se trata de una mera copia de la misma), y no una creación libre y original como la que dramatizara Lope de Vega: las dos grandes ramificaciones que en el siglo XVII abordaron la tradición de sor Beatriz.

La deuda que la novela de Lozano mantiene con el texto del monje cisterciense es indiscutible. El esquema argumentativo es el mismo, y de igual manera lo son toda una serie de aspectos que, con frecuencia, suelen diferenciarse en los otros textos vistos de la leyenda: el nombre de la monja, la condición religiosa del galán, los años transcurridos fuera del convento, su caída en la prostitución, el hecho de no citar la ubicación del monasterio, el detalle de las llaves... El autor desarrollará toda esa serie de aspectos apenas esbozados en el texto latino, y el resultado será un escrito breve –bastante mayor, aun así, que la fuente en que se basa– donde su tarea no ha sido la de completar con nuevas informaciones datos no aparecidos en ella, que también los hay, sino sobre todo llevar a cabo una paráfrasis bastante fiel del milagro del que parte.

El cuento de Lozano será, sin embargo, una versión mucho más libre y extensa que los otros textos de mayor fidelidad a la fuente, hablamos de Montalvo y Juan de Cartagena.

De la misma manera que se iniciara el milagro XXXV de Cesáreo de Heisterbach, en el comienzo del cuento de Lozano predomina igualmente la imprecisión en la información relativa al espacio y el tiempo. En el texto no se cita el nombre del convento, el lugar donde se ubica la acción, ni la época en que transcurre, todo lo más se habla de una hermosa monja, de nombre Beatriz, muy devota de la Virgen María:

Hubo en cierto monasterio una religiosa dotada en muchas gracias: en el cuerpo, de hermosura; en el alma, de virtudes; devota con mucho extremo de la Virgen, muy dada a sus empleos, muy hecha a su devoción. Era su nombre Beatriz⁸³²

En lo referente a la localización temporal curiosamente Lozano da todavía menores detalles que Cesáreo, quien escribiera «*ante non multos annos*»⁸³³ o el propio Herold «*ante multos annos*»; no hay mención alguna a la época en que se desarrollan tales hechos en la obra de Cristóbal Lozano, ni

⁸³² Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, tomo II, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa Calpe, Madrid, 1943, p. 177.

⁸³³ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904. En las páginas 77 y 78 se encuentra impreso el milagro en latín de Cesáreo de Heisterbach, sin traducción, y en la página 80 un fragmento del texto de Herold.

siquiera de forma tan indeterminada como lo escribieron los autores expuestos.

Beatriz es descrita como una bella joven que siente gran devoción por la Virgen. Su adoración hacia la Madre de Dios es ponderada constantemente en el texto. El autor informa sobre la juventud de la monja, señalando además su ingreso desde niña en el convento; ambos elementos son innovaciones respecto al escrito del monje cisterciense del siglo XIII, pero que coincide con la inmensa mayoría de textos escritos sobre la leyenda:

Es sumamente buena, desde que en su niñez entró en este monasterio⁸³⁴

Lozano, asimismo, dará a Beatriz un cargo en el convento. Sus funciones son variadas, ya que además de indicarse su deber como hortera, entendiendo que es la empleada de comerciar con el exterior los productos que elabora el monasterio (suponemos a través del torno), se indica a su vez que desempeña la función de guarda y custodia de la casa, esto es portera, como bien deja claro en sus palabras de despedida dirigidas a la Virgen antes de partir con su amante:

Custodio y portera he sido de la casa con la vigilancia y cuidado que Vos, Señora, sabéis y a todos es patente.⁸³⁵

La privilegiada posición que cumplía Beatriz en el convento, poseía las llaves de la clausura, generaba toda una serie de momentos en que la monja y el futuro seductor se podían encontrar, produciendo con ello las continuas insinuaciones del galán y la definitiva caída de la *virtuosa* joven:

La oportunidad del oficio que ejercía, que era de hortera, guarda y custodia de la casa, abrió puerta al apetito: que siempre la ocasión fue tercera de arrojos y maldades. La mucha virtud, el recogimiento,

⁸³⁴ Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, tomo II, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa Calpe, Madrid, 1943, p. 181.

⁸³⁵ *Ibidem*, p. 179.

la cordura y prudencia de Beatriz había recabado el fiarle semejante oficio sin que obstase la poca edad.⁸³⁶

El seductor de esta historia es un clérigo, al cual no se le da ningún nombre. Su condición de hombre de la Iglesia invitaba a que fuese bien recibido en el monasterio, pudiendo acceder a él con cierta libertad:

que quizá por lo del hábito y estado más perfecto le dieron más licencia y más entrada, comenzó a hacerla galanteos, que llaman de devoción.⁸³⁷

Lozano desarrollará brevemente la seducción de la monja por parte del galán, los constantes intentos del clérigo, y cómo Beatriz termina finalmente cediendo a sus insinuaciones, tras haber rechazado enojada en un comienzo sus declaraciones, en clara semejanza con doña Clara en la obra de Lope, o de doña Luisa en Avellaneda. Habrá incluso un desarrollo interior de los sentimientos en Beatriz, combatiendo contra el amor que poco a poco se iba afianzando en su corazón:

A las plantas de María, continuando sus devociones, imploraba auxilios. Dábaselos la Madre soberana; mas como se volvía a la ocasión del riesgo, flaqueaban las potencias. Fortalecida se hallaba cuando acudía a la Virgen; pero cuando se volvía al devoto, se ablandaba a sus requiebros.⁸³⁸

Todo este proceso amoroso de enamoramiento y seducción había sido literalmente eliminado en el texto latino de Cesáreo de Heisterbach. En él se presentaba ligeramente a los amantes, y se continuaba a continuación con la despedida y huida de la monja; en realidad apenas una frase resumía su relación.

Lozano no desarrollará la escena de la despedida tanto como otros momentos del milagro latino. Expresará como hiciera el monje cisterciense su oración a la Virgen haciendo debida referencia de las llaves, y no habrá

⁸³⁶ Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, tomo II, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa Calpe, Madrid, 1943, p. 178.

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁸³⁸ *Ibidem*, p. 178.

detalle alguno en su escena innovador ni digno de señalarse por su diferencia con el milagro medieval. Tampoco se hubo señalado con anterioridad a la noche postrera el plan de la fuga, donde se solía indicar, entre otras cosas, la hora de la huida. Así pues, la historia, a pesar de ser ampliada en algún aspecto, como el de la etapa previa a la huida, esto es lo que hemos llamado seducción, sigue transcurriendo durante la mayor parte del milagro con brevedad y síntesis. Las vivencias de la monja con el clérigo se reducen a una sola línea:

Llévose la donde quiso e hizo de ella a su voluntad. A pocos días, fastidioso del deleite, y harto de sus gustos, la despidió de consigo, menosprecióla y dejóla.⁸³⁹

No obstante habrá un comentario posterior del narrador seguido de esta información del abandono que provoque una pausa en el transcurso acelerado de la historia. Este tipo de digresiones marcan la diferencia con el texto fuente, y será uno de los valores más representativos de la obra de Lozano; al final del milagro se expondrá otro comentario del narrador. El moralismo del escritor, que traslada sus opiniones al mismo milagro que redacta, destacándose como su mayor originalidad, se subraya tras el abandono del galán.

El lenguaje áspero, unívoco y directo con que ha descrito la *maravillosa* relación que la monja mantiene con el clérigo tras la salida del convento, está enfocado para impresionar y estremecer al lector. A continuación las palabras moralistas del narrador, al más puro estilo medieval (recordemos la interpretación de Jorge Guzmán⁸⁴⁰ de *El libro de buen amor*), tratan de aconsejar a las muchachas de las mentiras y lisonjas de los caballeros, que sólo tratan de gozarlas, para después deshacerse de ellas. El lenguaje que emplea en el comentario es directo y franco, en definitiva una llamada de atención a las ingenuas:

Buen escarmiento, buen dechado para que aprendan doncellas a mirar por el honor y a no creer a lisonjeros lascivos, a aquellos que

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 180.

⁸⁴⁰ Según Guzmán, Juan Ruiz compuso su poema para advertir a las mujeres que se guarden de las viejas terceras y de la aparente buena voluntad de los hombres, aprendiendo en el ejemplo de las engañadas. Apunta que existen dos clases de elementos morales en la obra: de un lado los destinados a advertir a las mujeres; de otro los que tienden a pintar descarnadamente las mañas del varón, a quien se presenta siempre bajo el aspecto de un egoísta afán de goce. Jorge Guzmán, *Una constante didáctico-moral del 'Libro de Buen Amor'*, State University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, XIV, México, 1963.

sólo tiran a saciar su gusto y a huir de la obligación; hombres mal mirados, de pensamientos ruines, hazañeros en el prometer, infames en el obrar. [...]

Abran los ojos, por Dios, todas las mujeres y no dejen engañarse de ningunos hombres, aunque los vean coronados.⁸⁴¹

La historia, tras esta breve digresión, continuará con las experiencias de Beatriz fuera del convento, abandonada por el clérigo. La monja terminará vendiendo su cuerpo como ya se señalara en el milagro del cisterciense. Tras quince años fuera, decide volver al monasterio para informarse sobre el recuerdo que allí había dejado, anzuelo tendido en su corazón por la Virgen con el fin de que, aunque fuere por curiosidad, la monja regresara de nuevo a su casa:

al cabo de este tiempo permitió la majestad divina encenderla en deseos de ir al monasterio en que había vivido, y preguntar y saber lo que de ella se decía. Con esta curiosidad, que fue el anzuelo con que la madre de misericordia procuró atraerla al puerto de la gracia, se fue un día al convento.⁸⁴²

En principio no vuelve por arrepentimiento y deseo de llevar una vida religiosa como la que hubo desarrollado quince años atrás. Se encuentra, por supuesto, arrepentida de su etapa extramuros, sin embargo no regresa al monasterio por otra razón que su interés en conocer la opinión que de ella tienen en el convento y recibir noticias de su antigua casa. En su milagro, Cesáreo de Heisterbach se ciñe exclusivamente en señalar la vuelta de Beatriz, no especifica razones.

En la narración de Lozano, de igual manera que ocurriera en la fuente latina, se desvela el milagro al final de la historia, y no antes. El lector junto a Beatriz descubre el hecho maravilloso en el desenlace del relato, sorprendiéndose del caso al mismo tiempo que la monja. Lozano oculta cuidadosamente el misterio hasta la llegada de Beatriz al monasterio, y no hay previamente ningún fragmento que muestre a la Virgen desempeñando sus funciones, como ha sido frecuente, por ejemplo, en las obras dramáticas de la tradición. El momento de la vuelta al convento y revelación del milagro es resuelto por el autor en dos fases principales muy presentes ambas en las distintas versiones; el diálogo con un miembro del

⁸⁴¹ Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, tomo II, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa Calpe, Madrid, 1943, p. 180.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 181.

monasterio, en este caso el portero, previo al encuentro con la Virgen, donde se señala la maravillosa reputación que tiene Beatriz entre aquellas gentes, siendo considerada como una santa, no existiendo en sus palabras rastro alguno del pecado cometido, y pareciendo que nunca hubo salido del monasterio:

- A esa señora por quien me preguntáis –la respondió el portero– la conozco muy bien y es la que tiene las llaves y custodia de la casa muchos años ha; es una señora muy virtuosa, muy recogida, muy santa y en quien todas las demás toman ejemplo. Es sumamente buena, desde que en su niñez entró en este monasterio; querida comúnmente, estimada y aplaudida. No hay monja, en fin, entre todas, que se le iguale a Beatriz.⁸⁴³

Y el segundo momento que se corresponde con el encuentro entre la Virgen y Beatriz. Tras escuchar los comentarios del portero, Beatriz se dispone a volverse por donde hubo venido, igual que la monja del milagro de Cesáreo de Heisterbach⁸⁴⁴, sin embargo la Virgen se le aparece al momento, antes de que volviera a abandonar el templo. Entonces, como es frecuente en la tradición, tiene lugar la explicación del milagro a la monja por parte de la Soberana:

- Beatriz: por lo que me has servido con tu devoción y afecto, ha quince años que he suplido el oficio de tu ausencia, disfrazada de ti misma y acudiendo a todas las obligaciones y menesteres que a fuer de buena monja te incumbían. Nadie te ha echado de menos, nadie sabe lo que pasa. Éstrate, pues, en tu celda; toma tus llaves, prosigue con tu oficio, y haz penitencia de tus culpas.⁸⁴⁵

Advertimos asimismo en las últimas palabras de la Virgen el necesario uso de la penitencia para purgar sus pecados. No hay una insistencia constante en su empleo, como vimos estaba presente en la versión de Avellaneda, que pareciera hacer divulgación de la misma, sin embargo como es correcto en

⁸⁴³ *Ibidem*, pp. 181-182.

⁸⁴⁴ El texto dice lo siguiente: «Illa verba hominis notans sed non intelligens, dum abire vellet, mater misericordiae in effigie nota, ei apparens, ait: [...]», tomado de Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 78.

⁸⁴⁵ Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, tomo II, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa Calpe, Madrid, 1943, p. 182.

una redacción católica del milagro, es de nuevo citada por la Madre de Dios como elemento positivo y necesario.

Beatriz, a partir de las palabras de la Virgen, irá a su celda, tomará los hábitos y se incorporará a la vida monástica como una hermana más. Comienza entonces a hacer penitencia con disciplinas y cilicios, y contará lo sucedido al confesor, para que así el milagro mariano no permanezca en el olvido, ignorado por todos; detalle que hubo aparecido nuevamente en el *Dialogus miraculorum*, y posteriormente en varias obras ya señaladas, por ejemplo *La buena guarda*.

Al final de la narración vuelve a incorporar el autor un fragmento moralista, un requerimiento a los lectores para que aprovechen el ejemplo y no caigan en los errores de la joven Beatriz. Sin embargo añade que se aleje de sus cabezas el pensamiento que les lleve a considerar que la Virgen va a ser con ellos tan benévola como lo fue con la monja de la leyenda, que la finalidad del milagro es evitar que se caiga en el pecado, y no el mostrar que el pecado si se comete será subsanado siempre por la Madre indulgente:

que si con esta Beatriz quiso usar tal bazarria, tal vez no querrá con otros humanarse a estos excesos. Nadie peque confiado, porque viene a ser soberbia, y no devoción, semejante confianza.⁸⁴⁶

5.1.10. SOR BEATRIZ.

Tras el siglo XVII, centuria que vio cómo la leyenda de sor Beatriz se popularizaba considerablemente, no habrá otro momento en la historia de la literatura española que con tanta profusión tratase el milagro de la sustitución mariana.

Uno de los movimientos poéticos que volvió a retomar la leyenda de la sacristana en España fue el Romanticismo, hacia la mitad del siglo XIX. Como ocurriera en la tradición del caballero que asiste a su propio entierro, será una obra francesa, en aquella fue *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) de Merimée, quien revitalizara de nuevo la tradición entre nuestros poetas

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 183.

románticos. Así es, Carlos Nodier escribirá un bellissimo cuento *Sor Beatriz* publicado en la *Revue de Paris* en 1837⁸⁴⁷. El relato de Nodier obtuvo gran reconocimiento entre los autores franceses y españoles, y el tema de la tradición será nuevamente tratado en numerosos textos de ambos países, incluidas las traducciones, en un reducido periodo de tiempo.

El relato del autor francés, cuatro años anterior a la leyenda de Zorrilla *Margarita la tornera*, hubo sido conocido casi con toda probabilidad por el vallisoletano, como es muestra la idéntica interpretación que en ambas obras se da a la revelación del milagro por la Virgen a la monja; que en su momento ya mencionara Armando Cotarelo y Valledor⁸⁴⁸. El fragmento en que se describe la vuelta al convento de la religiosa así como el encuentro con la Virgen, son muy parecidos.

Poco después que Zorrilla escribiera su leyenda, el poeta español Juan Arolas dará a la imprenta el poema *Beatriz la portera* (1842)⁸⁴⁹ que se aparta muy poco del texto latino de Cesáreo de Heisterbach, a quien nombra incluso en uno de sus versos, sin más novedades respecto al milagro del cisterciense que la creación del demonio Belfegor, y el hecho de que no fuera el seductor un religioso como en el texto medieval. Probablemente no conociera la versión de Zorrilla.

En Francia asimismo también se siguió con la inercia de obras que sobre la leyenda de sor Beatriz se hubo establecido a partir del cuento de Nodier, y en 1845 el autor Collin de Plancy escribió *Legendes de la Sainte Vierge*; y en 1851 en el *Musée des Familles*, junio, tomo VIII, se incluyó otra versión más sobre el tema.⁸⁵⁰

Dos traducciones de *Sor Beatriz* de Nodier se hicieron en España en aquel tiempo, las dos bastante posteriores a la leyenda de Zorrilla, dato que nos habla de la absoluta preponderancia de la obra del autor francés en aquellos años. La primera de ellas era anónima, y se incluyó en el *Semanario pintoresco español* del año 1854, bajo el título *La hermana Beatriz. Leyenda*, donde el traductor no trasladó al español toda la historia de Nodier, resultando incompleta al faltarle la introducción y la breve reflexión final.

Una segunda versión se publicó poco después para uno de los tomos que publicaba en Barcelona *La Maravilla*, que dirigía Miguel Rialp. La traducción se debe a D. J. Coroleu, y se hizo bajo el título *Sor Beatriz, de Carlos Nodier*. Fue en fecha de 1860, incluida al final del tomo *Aventuras de un misántropo, por X. B. Saintine*.⁸⁵¹

⁸⁴⁷ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, p. 282.

⁸⁴⁸ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 174.

⁸⁴⁹ Juan Arolas, *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*, Juan Mariana y Sanz, tomo II, Valencia, 1860, pp. 241-261.

⁸⁵⁰ Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927, p. 299 y p. 312

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 170.

El relato de Carlos Nodier titulado *Sor Beatriz* (1837), obra que si bien es extranjera será analizada brevemente por su importancia en la leyenda de Zorrilla, localiza la historia en el Jura, y da el nombre de *Los espinos floridos* al monasterio.

En el inicio de la historia el autor explicará la fundación del convento, producto de un milagro de la Virgen que se hubo aparecido tiempo atrás a un antepasado familiar de la monja Beatriz. La obra, que es diferente a la leyenda de Zorrilla en la mayor parte de la misma⁸⁵², muestra que Beatriz hubo conocido cuando niña al joven caballero don Raimundo, como fuere igualmente tratado en *Los felices amantes* (1614), así como en Maeterlinck en su obra de 1901 *Sor Beatriz*, influenciada por el relato de Nodier.

Tras un primer año de alegre y gozosa vida que pasaron fuera del monasterio los dos amantes, el caballero abandona poco después a la religiosa, terminando la monja por caer en la más absoluta miseria. Transcurridos quince años desde su partida, la mendiga Beatriz, tras haber andado aquel día enorme distancia, cae desfallecida ante la puerta de un monasterio al que había llegado por casualidad, vagando por los caminos. Hablando con la tornera se informará de dónde se encuentra, y sabiendo que se trata de aquel monasterio del que se fugara varios años atrás, pregunta entonces a la monja si recuerda a la hermana Beatriz. La contestación de aquella produce el asombro de la *prófuga* al escuchar que todavía seguía ejerciendo y que era modelo de virtud. Nunca la hermana Beatriz, según las palabras de la tornera, hubo faltado del monasterio siquiera un día.

Observamos, por tanto, que este fragmento primero del regreso de la monja al convento es igual a muchos de los textos de la tradición, cuando Beatriz empieza a conocer el misterio por parte de conocidos o miembros del monasterio, en una especie de anagnórisis que le va revelando poco a poco detalles del maravilloso suceso, y que, curiosamente, no será utilizado por Zorrilla en *Margarita la tornera*. Cuando Beatriz termina de hablar con la hermana, no resuelve volverse como intentara la monja de Lozano en su relato incluido en *El gran hijo de David más perseguido*, sino que accede a la iglesia. Es en este momento cuando se producirá el encuentro entre la monja que huyera del convento, y la *misma* monja que permanece en él; esto es, Beatriz divisa a la Virgen que ha tomado su figura:

⁸⁵² Pensamos que Nodier influyó en Zorrilla exclusivamente en el desenlace del milagro, ya que la escena en que Margarita regresa al monasterio y se encuentra con la Virgen acercándose hacia ella con su mismo aspecto y portando una luz, es signo evidente de esa influencia mencionada. El resto de la leyenda, como opina Navas Ruiz en su estudio *La poesía de José Zorrilla*, Gredos, Madrid, 1995, p. 91 sería muy diferente del texto de Nodier.

Paulatinamente acercábase a ella la hermana, inspeccionando, como de costumbre, el sagrado recinto, encendiendo las extinguidas luces o reemplazando las guirnalda de la víspera por otras nuevas. Beatriz no podía dar crédito a sus ojos. Aquella hermana era ella misma, no tal como los años, el vicio y la desesperación la habían puesto, sino como debió ser en los inocentes días de su juventud. [...]

En la duda cubriéndose el rostro con las manos, lo abandonó a su inmovilidad en los hierros de la reja, musitando a flor de labios las más enternecidas oraciones que otras veces recitara.⁸⁵³

Zorrilla pocos años después describirá un encuentro entre la Virgen y Margarita de manera muy similar. Como se describe en Nodier, la leyenda del poeta español refiere nuevamente la presencia de una monja que desde el fondo de la galería se aproxima con una luz hacia el altar, junto a donde se encuentra la arrepentida religiosa. Tras dialogar Margarita con ella advierte también con sorpresa, que aquella monja tiene su mismo nombre, edad y cargo, incrementándose su asombro cuando observa que el rostro que la hermana tiene es el suyo propio. En ambas versiones se produce, así pues, un diálogo final entre la monja arrepentida y la Virgen, y las dos con el mismo aspecto.

5.1.11. MARGARITA LA TORNERA.

José Zorrilla publicó por primera vez la leyenda de *Margarita la tornera* en 1840-1841, incluida dentro del volumen los *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*. En la nota que escribió el autor como introducción al poema en su edición de *Obras completas* (1884), aseguraba desconocer cualquier fuente de la tradición. Negaba la existencia de cualquier otra versión de la leyenda que le hubiese influido a la hora de escribir su poema narrativo, sólo mencionaba que la historia de la monja fue grabada en su cabeza por el Padre Eduardo Carasa, jesuita vicedirector del Real Seminario de Nobles en una de sus pláticas doctrinales.

⁸⁵³ Carlos Nodier, *Inés de las sierras. Sor Beatriz*, Compañía Íbero-Americana de publicaciones, Madrid, 1927, pp. 135-136.

La leyenda *Margarita la tornera* es, como ocurriera con su poema sobre el capitán Montoya, una narración original, que toma de la tradición de sor Beatriz los elementos característicos de la misma: seducción del caballero, despedida de la Virgen y fuga del convento (incluido el detalle de las llaves), abandono de la monja al poco tiempo por parte del galán, y vuelta al monasterio. Obviamente todos estos aspectos han sido desarrollados por el autor de manera original, aunque contagiado e influenciado por las lecturas que sobre esta misma tradición ha debido leer.

De entre ellas destacamos la versión de Nodier para su vuelta al convento; sigo pensando que el paralelismo entre las escenas de ambas obras es producido por un conocimiento del poeta español del relato *Sor Beatriz*. En el resto del poema hay muchos momentos que coinciden con puntos aparecidos previamente en obras anteriores, aspecto que hemos tratado lo suficiente a lo largo de este apartado, el hecho de que se trate de un laico y no un clérigo el seductor de la monja, su cargo dentro del convento, si se hace prostituta o si habla previamente con una hermana antes de encontrarse finalmente con la Virgen, detalles como el de las llaves, que aparecen y desaparecen continuamente de la amplia nómina de títulos escritos sobre la leyenda de la sacristana. Pero ninguno lo suficientemente específico y contundente –como sí pienso es en cierto aspecto el de Nodier– para conjeturar una fuente principal en su desarrollo.

Es curioso que si para la leyenda de *El capitán Montoya* la influencia de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda no fue notable, sí que lo es en algunos momentos del poema de Margarita, apartado VII principalmente.

Esta composición no es, como el posterior poema de Arolas (1842), una versión entregada al texto latino de Cesáreo de Heisterbach⁸⁵⁴, y toda aquella retahíla de obras que tienen en la obra del monje cisterciense su influencia absoluta, incluidas las españolas del siglo XVII ya mencionadas. La obra de Zorrilla es seguro que no tiene como referencia principal el milagro latino de Cesáreo o Herold, y es un ejemplo de ello la enorme importancia que dedica al caballero seductor don Juan de Alarcón. Zorrilla mostraba especial aprecio por este caballero de buena familia, seductor de mujeres y amante de las pendencias y el juego. Buena cuenta de ello nos dan las numerosas obras protagonizadas por este tipo de personaje. El caballero don Juan de Alarcón muestra bastante parecido con don Gregorio de *Los felices amantes*. También el de Avellaneda era un galán rico, seductor, totalmente despreocupado por la idea del castigo divino (al menos hasta el final del relato), incluso hay elementos bastante parecidos entre ambas versiones: cuando el galán arruinado por una vida de excesos se dedica al juego y pierde todo el dinero que le han dado por la venta, en este

⁸⁵⁴ Como ya hubimos señalado al inicio del apartado 5.1.10. de la presente tesis. El poema se encuentra en Juan Arolas, *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*, Juan Mariana y Sanz, tomo II, Valencia, 1860pp. 241-261.

caso, de unos caballos, o el hecho de que robara de la casa de sus padres el dinero que se gastará después en Lisboa y Badajoz. Son una serie de fundamentos que nos hacen relacionar ambas versiones. Seguramente Zorrilla conociera la obra de Avellaneda, pero el hecho de hacer al personaje masculino de la leyenda un donjuán no es provocado por esta lectura. En 1840 escribió *El capitán Montoya*, que ya trataba este personaje, y vimos en el punto 3.3.2.1 las veces que el autor hubo utilizado del burlador para figurar en sus textos.

Es muy curioso el *Apéndice* de la leyenda, totalmente ajeno a la tradición de sor Beatriz pero adecuado para la confección del personaje que le dará fama y gloria nacional en su obra de 1844 *Don Juan Tenorio*. En ese *Apéndice* hemos encontrado, sin embargo, un momento muy parecido a la escena II de la breve pieza dramática de Alexander S. Pushkin *El convidado de piedra*⁸⁵⁵, escrita entre los años 1826-1830, y publicada por primera vez en el almanaque *Cien escritores rusos*⁸⁵⁶ en 1839. Se trata del suceso en que se describe el regreso de don Juan de Alarcón a Madrid, cuando vuelve a la capital en busca de la bailarina Sirena. En su llegada entra en la casa de la joven, quien se encontraba en esos momentos con el juez don Lope, y se produce la pendencia entre los dos caballeros. A la mañana siguiente don Juan matará al juez en un duelo. Ese mismo momento es recreado de manera casi idéntica por Pushkin y el caballero de su obra don Juan Tenorio, deudor del personaje y la obra de Molière, en la escena II de su breve pieza teatral. Posteriormente, durante el análisis detallado de la obra *Margarita la tornera* –punto 8 de este estudio– volveremos a establecer la relación apuntada entre las dos obras.

Antes de finalizar con el apartado veo necesario citar brevemente la presencia de esta tradición en la literatura oral del pueblo español. Según anota Ángel Valbuena Prat en su manual *Historia de la literatura española*⁸⁵⁷, en el monasterio de Santa Clara, en Palencia⁸⁵⁸, se conserva todavía esta misma leyenda en la tradición oral.

José Filgueira Valverde en su edición de las *Cantigas de Santa María*⁸⁵⁹ argumenta, a su vez, que en Galicia sigue viva la leyenda en el convento de Santa Clara de Santiago de Compostela.

⁸⁵⁵ Alexander S. Pushkin, *Obras dramáticas*, edición de Mijaíl Chílikov, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 209-253.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 209.

⁸⁵⁷ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, tomo I, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 140.

⁸⁵⁸ Valbuena Prat no menciona la ciudad donde se encuentra este monasterio de Santa Clara. El añadido de Palencia es nuestro, debido a que la guía de turismo de esta ciudad –www.palencia.com– menciona la leyenda, la localiza en el monasterio de Santa Clara, y además cita que Unamuno dedicó un poema a esta iglesia, coincidiendo con la información de Valbuena Prat quien citó asimismo el poema del autor vasco.

⁸⁵⁹ Alfonso X el sabio, *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid, 1985, p. 166.

José María de Cossío en 1933 escribirá un artículo *El tema de 'Margarita la tornera' en la tradición popular*,⁸⁶⁰ y en él incluirá un romance breve, presumiblemente sobre la leyenda. Basándonos en la autoridad que nos otorga haber leído el gran número de textos que en la literatura española han recreado la tradición de la monja (hasta la creación de Zorrilla), afirmamos, por ello, que el romance que José María de Cossío introduce en el artículo citado no formaría parte de la tradición de Sor Beatriz. Los únicos elementos realmente identificativos entre la leyenda y el romance citado por el crítico se reducirían a la fuga del convento de una monja; no habría milagro mariano alguno, y mucho menos la sustitución exigida. Este romance, junto a otras fugas de religiosas y galanes de monjas serán estudiados en un apartado posterior de variantes, punto 6.2 de esta tesis.

5.2. OBRAS POSTERIORES INSPIRADAS DIRECTAMENTE EN MARGARITA LA TORNERA DE ZORRILLA.

La leyenda *Margarita la tornera* (1840-1841) de Zorrilla tendrá una especial influencia sobre creaciones posteriores. Hemos encontrado curiosamente dos obras del género lírico, ambas de principios del siglo XX, que tienen en el poema de Zorrilla la fuente principal de su creación. Se trata de las obras *Margarita la tornera; leyenda lírica en tres actos y ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, de Carlos Fernández Shaw, estrenada en 1909 con música de Ruperto Chapí; y *Sor Angélica, comedia lírica en un acto y cuatro cuadros, inspirada en la leyenda de Zorrilla 'Margarita la tornera'*, escrita en verso y prosa por Luis Linares Becerra y Javier de Burgos. Fue representada por primera vez en 1911, con música de los maestros Nieto y Candela.

Ambas creaciones musicales estrenadas en años muy cercanos, toman la leyenda de Zorrilla con mucha libertad, incidiendo las dos no únicamente en el milagro mariano, sino especialmente en el papel protagonista del seductor de la monja, dando con ello pruebas reales de su deuda con el autor vallisoletano. Las obras descendientes de *Margarita la tornera*

⁸⁶⁰ José María Cossío, *El tema de la 'Margarita la tornera' en la tradición popular*, en *Amigos de Zorrilla*, colección de artículos dedicados al poeta, imprenta castellana, 1933, pp. 31-33.

tienen, por consiguiente, un distintivo común que es el donjuanismo de sus galanes.

Hasta *Margarita la tornera* de 1840, la leyenda y tradición de sor Beatriz se mantuvo al margen del joven burlador. Únicamente en *Los felices amantes* de Avellaneda y *Sólo en Dios la confianza* aparecieron unos caballeros que se asemejarían vagamente a ese tipo de personaje, pero fue Zorrilla quien en su poema narrativo utilizó directamente las condiciones del joven burlador para describir el carácter de don Juan de Alarcón, principalmente en el *Apéndice* del poema.

Si Zorrilla ya hiciera con anterioridad en *El capitán Montoya* que el caballero asistente a su propio entierro fuese un donjuán, siguiendo el camino que marcará en 1834 el autor francés Merimée, será sin embargo él quien por primera vez incluyera al personaje burlador en la leyenda de sor Beatriz, siendo así que sus deudores Fernández Shaw y Linares Becerra expondrán en sus creaciones tanto el milagro mariano como las aventuras del galán, dando casi tanta importancia a las hazañas del crápula como al milagro final de la monja.

Añadiremos que en 1946 el director de cine Francisco Múgica llevó a la pantalla la película argentina *Milagro de amor*⁸⁶¹. Es un film en blanco y negro de apenas hora y media de duración en que se desarrolla la historia de *Margarita la tornera* de Zorrilla. El guión fue escrito por Alejandro Casona.

5.2.1. MARGARITA LA TORNERA: LEYENDA LÍRICA EN TRES ACTOS Y OCHO CUADROS.

Carlos Fernández Shaw escribe el libreto de la ópera *Margarita la tornera: leyenda lírica en tres actos y ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*.⁸⁶² La obra se estrena en enero de 1909, compuesta por el músico Ruperto Chapí. El propio Chapí hubo escrito con anterioridad la zarzuela titulada *El milagro de la Virgen*,⁸⁶³ en ella la

⁸⁶¹ *Milagro de amor*, dirigida por Francisco Múgica, guión de Alejandro Casona, Argentina, 1946.

⁸⁶² Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar.

⁸⁶³ *El milagro de la Virgen: zarzuela en tres actos y cinco cuadros en prosa y verso*, basada en la obra de Mariano Pina Domínguez, música de Ruperto Chapí, imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1884.

protagonista tras padecer terribles sufrimientos en este mundo comprueba que todo había sido un sueño. No resulta muy diferente de *Margarita la tornera*, donde los sufrimientos padecidos por la monja fuera del convento se resuelven al final con un reencuentro con la Virgen, que la perdona de sus pecados; todo terminó por ello felizmente, como si hubiese resultado producto igualmente de un mal sueño.

La composición de Chapí y Shaw se volvió a representar en el Teatro Real de Madrid en 1999, los días 16 y 19 de diciembre, siendo Elisabeta Matos quien interpretaba el papel de Margarita, y Plácido Domingo el de don Juan de Alarcón⁸⁶⁴.

La versión de Shaw, a pesar de mencionar a Avellaneda y Zorrilla como sus más directas fuentes, bebe exclusivamente de la obra del vallisoletano. *Los felices amantes* no aporta a la versión de 1909 más que pudiera hacerlo cualquiera otra de las obras estudiadas.

Tiene especial importancia en su creación los personajes de Sirena y don Lope, ambos protagonistas del *Apéndice* de *Margarita la tornera* de Zorrilla, si bien la bailarina ya hubo aparecido con anterioridad a este final de obra. Si Shaw se inspira en la leyenda del poeta romántico, no es menos cierto que su obra es una versión muy libre. En realidad se trata de una obra original basada en los personajes de Zorrilla, que a su vez había retomado la tradición de Sor Beatriz.

El inicio del libreto representa una plaza de Palencia. El desarrollo de la versión de Shaw tendrá su ubicación nuevamente en esta ciudad castellana –donde se encuentra el monasterio, tal como lo situó Zorrilla– y Madrid, donde acudirán los amantes tras escaparse del convento. En la capital será donde se desarrolle el segundo acto de la composición, en que se tratan los amores de don Juan y Sirena, así como su singular rivalidad con don Lope. En el último acto se volverá al monasterio, y por ende, a la ciudad de Palencia donde tendrá lugar el milagro.

El primer personaje que entra en escena es Gavilán, criado gracioso de don Juan de Alarcón, y pieza fundamental de la obra. El criado del galán es una innovación respecto al poema de Zorrilla, donde el caballero, al contrario que Montoya, afrontaba en solitario sus aventuras. El acto comienza con la aparición del criado Gavilán, huyendo de un grupo de hombres que querían apalearle para vengar sobre él las fechorías de su amo. Iniciará con un monólogo muy similar al del comienzo de la ópera *Don Giovanni*⁸⁶⁵ (1787) de Mozart, libreto de Lorenzo Da Ponte, en que Leporello con su *Noite e*

⁸⁶⁴ Ruperto Chapí, *Margarita la tornera*, DVD, ediciones liberautor/ICCMU, RTVE música, 1999. Se trata de una grabación en directo del Teatro Real, dirigida por García Navarro con la Orquesta Sinfónica de Madrid.

⁸⁶⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, DVD, ediciones del Prado, 2003.

giorno faticar quéjase amargamente de la vida que le hace llevar su señor don Juan. Se lamentará de los tormentos que pasa a su lado, y de las palizas que sufre. El personaje de Gavilán es positivo, representa al criado que reprende y sermonea a su amo para que no siga llevando una vida de pecado y vicio, que le reconviene cuando se entera que es una monja la mujer en quien tiene puesto los ojos, que se resistirá a colaborar con él en la aventura sacrílega, pero que, a pesar de todo, es fiel a don Juan

Gavilán estaba siendo perseguido por los lacayos de un marido ultrajado por su señor, sin embargo entra en escena el joven burlador, quien, por el contrario, ya no piensa en la dama origen de la reciente escaramuza, sino que otra nueva mujer envuelve sus pensamientos. Sus reflexiones únicamente tienen un objetivo común, la conquista de Margarita, tornera del convento.

De este primer momento de la obra deducimos inmediatamente la condición disoluta del galán, comunicado con habilidad por el autor que no ha necesitado más que dos breves intervenciones para conseguirlo. El hecho de que se inicie la composición con las quejas de Gavilán, perseguido porque su señor ha deshonrado a una dama, y la consiguiente entrada del donjuán que ha olvidado ya por completo a la mujer causante del hostigamiento, pensando ya en una nueva conquista sin dar importancia al hecho de que se trate de una esposa de Cristo, forma una visión muy completa del caballero picaflor, valiente y despreocupado, sin necesitar de una narración previa como en la leyenda de Zorrilla del mismo título. Y mayor será el efecto que en el espectador provoque el personaje de don Juan en la composición musical de Chapí. Cuando el galán aparece por primera vez en escena se subraya su salida con una música juguetona, reflejo de su frivolidad amorosa y de su desenfadada osadía, tal como momentos antes había hablado de él Gavilán.⁸⁶⁶

Pero el primer cuadro de la obra será todavía más clarificador y relevante que estas primeras palabras comentadas entre los dos personajes, que apenas han esbozado la información que en este cuadro primero del acto inicial se va a comunicar al espectador, sobre todo en relación a la historia amorosa entre don Juan y Margarita. Las razones por la que piensa conquistar a la tornera del convento se resume en las palabras siguientes:

⁸⁶⁶ Cecilio de Roda, *Margarita la tornera*, en *La lectura, Revista de Ciencias y de Artes*, año IX, tomo I, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1909, pp. 36-50 y 303-320.

-Esta hazaña –dice el galanteador– la sabrá todo el mundo, y mi nombre correrá glorioso de boca en boca.⁸⁶⁷

La similitud con aquéllas otras que el caballero de la leyenda de Zorrilla se comenta a sí mismo tras hablar por primera vez a la muchacha es muy clara. Al final del apartado segundo el joven crápula del poema zorrillesco nos refiere explícitamente que sólo piensa en la fama que esta monja le va a otorgar, tal cual escribe Shaw que el galán le comenta a su criado:

Pues, señor, bien; muchas hice,
mas ¡vive Dios que esta última
será tal que me acredite!⁸⁶⁸

El argumento se abre paso en el libreto de Shaw con bastante rapidez. Ya en estas primeras conversaciones entre Gavilán y su amo se muestra lo avanzado que don Juan de Alarcón tiene la conquista de Margarita la tornera. Descubrimos que será esa misma noche cuando los amantes se dispondrán a huir, en el momento en que el reloj de la torre del convento toque las dos de la noche:

La inocente paloma, que nada sabe del mundo, está ya presa en las redes que el gallardo don Juan le ha tendido; aquella misma noche, cuando en el propio reloj de la torre del convento suenen las dos ... Margarita saltando las tapias del huerto, huirá de Palencia con él.⁸⁶⁹

En este primer acto de la versión de Shaw estará muy presente la etapa de seducción y huida que Zorrilla escribió en su poema del legendario. Es el fragmento de la obra con mayores similitudes respecto al modelo, hasta el punto que Shaw nuevamente muestra la ingenuidad de la muchacha y las mentiras utilizadas por el lenguaraz caballero para conseguir que se escape con él del convento. En el tercer cuadro de este primer acto se dice:

⁸⁶⁷ Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar. Hoja primera de esta edición.

⁸⁶⁸ *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 564.

⁸⁶⁹ Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar. Hoja primera de esta edición.

Margarita, por el fondo del claustro, viene amedrentada por extraños temores y fatales presentimientos de crímenes, incendios y plagas con que parece amenazar al mundo la cólera divina. [...]

De los siniestros peligros que la acechan –dice– sólo don Juan podrá salvarla. Don Juan, que es quien ha levantado en el alma inocente de la pobre monja un mundo de quimeras para hacerse dueño de su voluntad.⁸⁷⁰

Entendemos con estas frases que el galán, igual que hiciera el mismo joven de la versión de Zorrilla, ha mentido a Margarita para que acceda a escaparse con él del monasterio. Esos siniestros peligros no deben andar lejos de aquellas catástrofes y amenazas anunciadas por el donjuán del poema narrativo. Si bien no se mencionan, pensamos sin embargo que serían tales como la quema de conventos, que el propio burlador contara a la inocente monja en la leyenda de Zorrilla:

y os dijeran que en el mundo
pasan sucesos horribles,
guerras y persecuciones,
muertes e incendios a miles
cometidos por contrarios
victoriosos e invencibles,
que demuelen las iglesias
y se teme que se avisten
dentro de poco en Palencia.⁸⁷¹

Y exactamente como ocurriera en el poema narrativo, Margarita tras escapar del convento no mostrará preocupación alguna por los posibles incidentes que pudieran haber malogrado la vida de las hermanas. En *Sor Angélica* la monja vuelve a escaparse del convento como consecuencia del peligro que corría también debido a la quema sistemática de iglesias por parte de republicanos. No obstante, aquella amenaza fue real, y la iglesia llegó a ser asaltada por un grupo de revolucionarios.

La historia de amor con la religiosa no es tomada desde su inicio, como sí hiciera Zorrilla, sino que aquella noche comprenderá el momento

⁸⁷⁰ *Ibidem*, hoja cuarta de esta edición (sin paginar).

⁸⁷¹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 562.

último, la cita postrera. El tiempo de la huida hubo sido ya previamente hablado entre ellos a través del torno y comunicado mediante cartas.

Da la sensación en esta primera jornada de que Shaw tiene en mente que los espectadores han leído la obra de Zorrilla, y por ello parece como si tuviésemos que completar parte de la historia no contada supliéndola con lo que sabemos del poema narrativo; esto es, la primera vez que se vieron (cuando ella le llamó la atención al no arrodillarse en la iglesia), los posteriores encuentros donde el galán hablaba de Filis, la halagaba con hermosas palabras, o la alertaba con los peligros que acechaban el convento. Pienso que todo ello podría ser incorporado a la obra de Shaw, completando la relación previa a la fuga entre los amantes que se muestra vacía al espectador:

contándole a su escudero cómo broto el primer chispazo de aquella pasión que le enloquece, de qué astutos medios se valió para hablar con ella por el torno del convento y de qué hábil modo hizo llegar amorosas cartas a sus lindas manos⁸⁷²

El poco respeto y estima en que tiene don Juan de Alarcón a su padre don Gil es de nuevo presentado en la obra de Shaw. Incluso podríamos decir que ese mal comportamiento hacia su progenitor es ahora todavía más acentuado.

La obra incluye en este primer acto, como ligera innovación respecto al modelo –si bien don Gil acabará muriendo por enfermedad también en el poema narrativo– el mal estado de salud en que se encuentra el infeliz padre de don Juan de Alarcón. Este aspecto será utilizado de nuevo por el autor como una muestra más del talante egoísta y poco compasivo del caballero protagonista, el cual no dejará pasar la oportunidad de mostrarse malvado y poco caritativo con su padre.

Se presenta en escena un grupo de personas que salen de la casa de don Gil, tras haber intentado animar al pobre viejo. Las palabras que entonces el joven galán exclama en un aparte son del todo clarividentes:

-¡Bah! Le ha dado a mi buen padre por presumir de enfermo⁸⁷³

⁸⁷² Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar. Hoja primera de esta edición.

⁸⁷³ *Loc. cit.*

Sin embargo, poco después, tras hablar con aquellos que salieran de su casa y escuchara las palabras que de la enfermedad de su padre comentaban, el caballero no pudo sino conmoverse finalmente y entrar en la casa para consolarle. La historia del joven burlador y su padre tiene un enfoque muy interesante entre estas dos obras. Recordemos que el poeta tuvo una relación muy complicada con José Zorrilla Caballero, quien nunca perdonó al poeta sus errores de juventud, por mucho que aquél le mostrara repetidamente su afecto. El hecho de que en el poema de Zorrilla don Juan llegue a reconciliarse con su padre antes de que el viejo muriera, con un emotivo abrazo, era un guiño hacia su progenitor, vivo aún, aunque todavía intolerante.

En la obra de Shaw, en su tercer y último acto, don Juan regresa a Palencia donde don Gil agoniza, sin embargo llega tarde y aquél muere sin reconciliarse con él. Este don Juan de Alarcón, en cualquiera de las dos versiones que escojamos, muestra un comportamiento con su padre totalmente contrario al que observáramos en la obra de Rosete Niño *Sólo en Dios la confianza* de 1652. Allí, como en la anterior obra de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado*, el amor y el respeto que el personaje muestra hacia él es la razón por la que logra salvarse del infierno.

La monja Margarita en la obra de Shaw es ingenua e inocente como su predecesora. Ignoramos en la versión de 1909 los años con que la joven ingresó en el convento, si fue obligada por sus padres de la nobleza, o si tiene algún hermano que por su egoísmo consiguió el internamiento de la muchacha. Todo ello lo desconocemos, no existe una información que nos aporte datos sobre el pasado de la monja. Sin embargo se destaca en ella la lucha que en su interior provoca la relación que mantiene con don Juan. Es subrayada en el primer acto, sobre todo en la escena final, cuando se propone escapar con el caballero:

La tornera, en el preciso momento de la fuga, lucha entre el amor del hombre y el amor divino; vacila, implora el perdón de la Virgen, y cediendo a los repetidos llamamientos de don Juan, decídese a abandonar el convento y sale del claustro, desapareciendo entre los árboles del huerto, precipitadamente, como si tuviera miedo de arrepentirse.⁸⁷⁴

⁸⁷⁴ *Ibidem*, hoja cuarta de esta edición (sin paginar).

Y será de nuevo mostrada en el tercer acto, en una escena de gran intensidad, cuando la muchacha regresa al convento y el amor divino y el humano se disputan su corazón.

Margarita, sin embargo, muestra en la obra de Shaw un mayor coraje y carácter que la simplona y llorosa tornera de Zorrilla. En su estancia en Madrid, durante el segundo acto, la monja –que conoce las diversiones de su marido– no aceptará el papel de sumisa y obediente muchacha que espera desvelada en casa a que llegue su pareja tras una noche de diversión. La Margarita de Shaw –como posteriormente sor Angélica– acude a la fiesta en que ronda su amante, presentándose en el palacio con arrojo y valentía, todo provocado por los celos y el amor inmenso que siente hacia don Juan.

Pero antes de su estancia en Madrid, donde las obras de Zorrilla y Shaw empiezan a tomar sendas diferentes (el segundo se alejará cada vez más del modelo de 1840), tendrá lugar la despedida entre la monja y la Virgen, justo al final del primer acto. El momento de la partida, y la oración previa a la Santísima, se engloba dentro de las escenas típicas de la tradición de sor Beatriz. Margarita, como en el poema de Zorrilla, además de entregarle las llaves, señala el detalle de la vela encendida, que utilizara antes del poeta romántico el autor de *Los felices amantes* (punto 5.1.6 de esta tesis):

–¡Adios, virgencita mía! –dice Margarita– ¡Ojalá que, esta luz que te enciendo y estas flores que te ofrezco, tuvieran vida mientras vuelvo!... Sigue mis pasos... ¡No me olvides!... ¡Yo te amo siempre!⁸⁷⁵

El cuadro de la despedida se encuentra todo ello envuelto bajo una furiosa tempestad. El punto de vista romántico que dio Zorrilla a su poema narrativo ha sido tomado nuevamente por la versión de Shaw. Sus súplicas y oraciones a la Virgen son también interrumpidas por el toque de las campanas, que dan las dos, y por las continuas llamadas de don Juan. La tormenta llegará a su máximo furor cuando el acto llegue a su punto último:

El fragor de la tormenta llega a su periodo máximo.

–¡Por fin! –exclama don Juan fuera del convento, al ver aparecer a Margarita escalando la tapia.

Y acaba el acto.⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ Loc. cit.

⁸⁷⁶ Loc. cit.

Maeterlinck⁸⁷⁷, como punto de fuga respecto a la generalidad de versiones, coloca la huida de la monja –acto I– en un amanecer plácido, dulce, esperanzador, como las ilusiones de aquel amor que nace. Por el contrario Zorrilla y Shaw comparten el fragor de una tempestad para situar el momento del pecado sumo. Escribe Cecilio de Roda:

El alma de la monja libra en ambas versiones la misma batalla; pero en la versión de Maeterlinck toda la lucha se colora con tintas suavísimas de candorosa intimidad, en el fondo, my en el fondo del alma; en la de Zorrilla, adoptada por Shaw, la lucha sale hacia fuera, comparte su espíritu con el de la tempestad que ruje.⁸⁷⁸

El segundo acto va a tener lugar en Madrid. Los amantes, tras escapar del convento en Palencia, se dirigirán a la capital, en cuya ciudad don Juan se olvidará de Margarita, la apartará de su corazón, y gozará de la vida madrileña con sus fiestas y festejos.

El primero de los cuadros se sitúa en el Corral de la Pacheca. Se trata del local donde la bailarina Sirena realiza sus espectáculos. Sirena es un personaje que hubo aparecido ya en el poema de Zorrilla, en el cual se narraba las dificultades de don Juan para conseguirla, los desplantes de la artista, y la posterior compra de sus favores tras pagar también a su criada. En la obra de Shaw sin embargo, será distinto, ya que don Juan de Alarcón había conocido previamente a la muchacha:

y don Juan acechando a Sirena, aprovecha un instante en que Gavilán habla con don Lope para acercarse a ella y hablarla de sus pasados amores, los cuales siente reverdecer.⁸⁷⁹

Fernández Shaw introduce también en este cuadro a un segundo galán, don Lope, quien mantiene con la bailarina una relación sentimental. Don Juan, que aparece de improviso en la fiesta de despedida –ya que Sirena celebra

⁸⁷⁷ Maurice Maeterlinck, *Obras*, tomo III, traducidas por Gregorio Martínez Sierra, Renacimiento, Madrid, 1916, pp. 208-210.

⁸⁷⁸ Cecilio de Roda, *Margarita la tornera*, en *La lectura, Revista de Ciencias y de Artes*, año IX, tomo I, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1909, pp. 36-50 y 303-320.

⁸⁷⁹ Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar. Hoja sexta de esta edición.

su retirada del escenario para irse a vivir con el caballero— se propone conseguir a la artista por encima de su rival.

La misma actitud de don Juan, así como la idéntica situación que se representa en este cuadro, relación entre don Lope y Sirena, hacen del fragmento un momento muy parecido al apartado del *Apéndice* en la leyenda de Zorrilla. Sin embargo existe una diferencia bastante notable entre ambos momentos señalados, y es que en el libreto de Shaw Margarita se encuentra en Madrid, mientras que en la leyenda la monja había regresado ya al convento.

Cuando don Juan abandona a Margarita, acude a Palencia para ver a su padre, se reconcilia con don Gil y posteriormente, tras pasar breve tiempo en la ciudad castellana, vuelve a Madrid en busca de Sirena; entre tanto, el milagro ya se había producido, siendo así que Margarita no aparece nunca en este apartado señalado. Una vez que llega a la casa de Sirena, encuentra a la bailarina junto al juez don Lope, a quien expulsará de la casa y posteriormente se batirá con él en duelo.

En Shaw existe una situación parecida. Cuando llega don Juan a Madrid también acude en busca de Sirena; y la muchacha nuevamente está en relaciones con don Lope. Don Juan que, asimismo, acabará batiéndose con don Lope, no ha abandonado a Margarita, que todavía no ha vuelto al convento, y que se presentará —como muestra de carácter— en la fiesta de Sirena. Así pues, Fernández Shaw adelanta en su historia el incidente de don Lope, y lo hace anterior al milagro.

El *Apéndice* de *Margarita la tornera*, que ha sido generalmente menospreciado por gran parte de la crítica —desde Menéndez Pelayo, Cotarelo y Valledor, Robert Guiette, y García Castañeda⁸⁸⁰ que, incluso, lo ha suprimido en su edición del año 2000 sobre la leyenda— es, sin embargo, pieza principal en la obra de Shaw, así como lo será en *Sor Angélica*. La presencia del *Apéndice* en estas obras tiene como principal finalidad (como ya lo fuera en Zorrilla), mostrar las aventuras del donjuán. En las dos comedias líricas que estudiamos el papel del burlador es esencial, por eso se echa mano del *Apéndice*. Ahora bien, como en la obra de Zorrilla el encuentro con don Lope es posterior al milagro, en la versión de 1909 se ubica antes del mismo, ya que el suceso mariano es el enfoque principal, y no es procedente realizar un apartado nuevo, ajeno a la tradición religiosa.

Margarita, al contrario que en la leyenda de 1840, no permanecerá apenada en casa, esperando la llegada de su amor. Mucho más decidida y

⁸⁸⁰ Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, tomo V; Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904; Robert Guiette, *La légende de la sacristine*, París, 1927; la edición de Salvador García Castañeda sobre *Margarita la tornera* es Jose Zorrilla, *Leyendas*, Cátedra, 2000.

enérgica que la tornera de Zorrilla, se presentará en la fiesta de Sirena, donde sabía que iba a acudir su amante. En el cuadro segundo, en una calle de Madrid, aparece la muchacha llorando el olvido en que la tiene su pareja y espiando sus pasos. El público que sale entonces de contemplar la última función de Sirena celebra el arte de la bailarina, y Margarita se muere de celos. Don Juan, que persigue a la danzarina y don Lope, observa desesperado las palabras amorosas que entre ellos se dirigen. Margarita que presencia la escena, adivina lo que pasa por el alma de su amante:

–¡Siempre Sirena! –dice la infeliz Margarita, recatada en la sombra y escuchando cuanto dicen de la bailarina–⁸⁸¹.

El punto final de este acto tiene lugar en el Casón de los Duendes⁸⁸², cuadro tercero. Un don Juan arrogante se presenta en ese palacio, regalo de don Lope a Sirena, tan altanero y soberbio el joven como ya tuvimos la oportunidad de presenciar en el *Apéndice* de la leyenda de Zorrilla, cuando se entromete pendenciero y retador en la casa de Sirena:

Y en medio de la general expectación, dice a su rival que lo que fue conquistado por él, no sale de sus manos sin su licencia. Sirena fue suya; la apetece de nuevo, y vuelve por ella hasta aquel sitio.⁸⁸³

Sin embargo una nueva intromisión sorprende a los presentes, se trata de la entrada en el Casón de Margarita, que desesperada y loca de amor se arroja

⁸⁸¹ Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar. Hoja séptima de esta edición (sin paginar).

⁸⁸² Cecilio de Roda opina que el cuadro de la composición musicalizada por Chapí correspondiente al Casón de los Duendes es uno de los más acertados momentos de la ópera:

Los couplets de Gavilán en el Casón de los Duendes son una verdadera maravilla de color, de intención, de frescura. La orquesta que los acompaña tan deliciosamente pintoresca, tan finamente maliciosa, tan llena de fresco humor, que ese número, por sí solo, bastaría para hacer la reputación de una firma. Toda aquella algarabía de gatos que mallan, de perros que ladran, de ruidos extraños, está traducida en la orquesta con insuperable fuerza cómica. La combinación de trombones y trompas, simultaneando éstas los sonidos abiertos y tapados para la imitación del ladrido, es un acierto de instrumentación.

Cecilio de Roda, *Margarita la tornera*, en *La lectura, Revista de Ciencias y de Artes*, año IX, tomo I, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1909, pp. 36-50 y 303-320.

⁸⁸³ Carlos Fernández Shaw, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909, sin paginar. Hojas octava y novena de esta edición (sin paginar).

a los brazos de don Juan. El caballero, ante las burlas de todos los asistentes, protege a la monja y la ampara bajo su protección. La ira de ambos rivales explota y don Lope y don Juan se enfrentan en duelo, siendo el primero derrotado y herido con la espada. Al momento llega la ronda. Gavilán, que conoce el Casón, debido a que estuvo trabajando de criado infiltrado entre los servidores de don Lope, abre una puerta secreta por la que escapa don Juan antes que la justicia le apresara.

Un momento bastante parecido al descrito aparece en la leyenda de Zorrilla. Sin embargo en ella la ronda aparece de forma diferente, debido a que la encabezaba el juez don Lope con el fin de apresar al galán (que estaba en busca y captura por haber matado anteriormente a don Gonzalo). No obstante don Juan también vencerá en el duelo a don Lope y terminará escapando –sin la ayuda de criados ni puertas secretas– de Madrid. Por supuesto tampoco se encontraba Margarita entre los presentes como sí ocurre en Shaw, y en el libreto hay una despedida emotiva entre ambos personajes que parece avanzar una futura reconciliación y final amoroso para el tercer acto:

Gavilán, como iluminado por súbita inspiración, abre una puerta secreta, indicando aquella salida a don Juan, para que se salve de la justicia.

Él, rechaza la proposición; pero ella le dice:

-¡Por mí!...

Y al fin, don Juan huye por la puerta secreta, enviando un supremo ¡adiós! a Margarita.⁸⁸⁴

Sirena en esta versión de Shaw no siente ningún afecto por don Juan de Alarcón, incluso al final del acto señala a la justicia el lugar por el que se escapa. Margarita por el contrario se interpone entre los alguaciles y la puerta secreta para dar tiempo a su amante. La tornera, por tanto, le ayuda a escapar, mientras que Sirena le acusa a la justicia.

En la leyenda de Zorrilla, por otra parte, existen dos duelos en Madrid protagonizados por don Juan. En el primero está Margarita todavía en Madrid, sin embargo no es don Lope el rival, ni siquiera ha aparecido todavía en la historia, se trata del duelo con don Gonzalo en presencia de Sirena; y en el segundo –en el que se basa Shaw para el acto II de su obra– su rival sí es don Lope, también Sirena se encuentra presente, pero Margarita ya no forma parte de la historia, al haber internado tiempo antes en el convento de Palencia (con la consiguiente revelación del milagro).

⁸⁸⁴ *Ibidem*, hoja novena de esta edición (sin paginar).

El acto tercero vuelve a desarrollarse en Palencia. El tiempo que la monja ha permanecido fuera del convento ha sido relativamente corto si lo comparamos con otras versiones (también era corto en la versión de Zorrilla). Gavilán dirá al inicio del primer cuadro que ha estado un año recorriendo mundo, y la Virgen en apariencia de tornera comentará al final de la composición a Margarita que llevaba dos años ejerciendo esa función, interpretando que la joven seducida debió de haber sido ya tornera durante un año antes de escapar, a lo que sumaríamos el otro que ha estado fuera del monasterio.

Margarita no caerá en el mundo de la prostitución, tampoco matará ningún hombre como en la versión de Rosete Niño. Su vida en el exterior ha sido dura, pero sus pecados no han llegado al extremo de los casos citados (o al menos esto no es comunicado explícitamente).

El acto tercero comienza con la muerte de don Gil, padre de don Juan de Alarcón. Gavilán, que nada sabe de su amo desde aquella noche en que escapara de los alguaciles en Madrid, ha regresado a Palencia para presenciar la muerte del padre de don Juan:

-¡Pobre don Gil! –exclama– ¡Más que sus males, le ha llevado a la tumba el olvido cruel de su hijo! ¡Ah, don Juan! ¿Existirá ese hombre? ¿Dónde se mete? ¿Qué selva le guarda? ¿Qué ha sido de él?⁸⁸⁵

Don Juan aparecerá entonces en escena. El galán, que se presenta con una vestimenta muy humilde, no sabe de la muerte de su padre y siente inmenso dolor cuando el criado se lo comenta. Don Juan que, totalmente arrepentido de su vida de mal hijo había venido a Palencia para reconciliarse con don Gil, llega tarde al último abrazo con su padre.

El burlador relatará después a Gavilán la existencia que había llevado tras aquel combate que le enfrentara con don Lope. Su vida de conquistas y fortuna tan típica de los donjuanes se ve, sin embargo, alterada por un remordimiento que le hace regresar a su casa para estar con su padre y saber de Margarita. Sólo estas palabras referidas por el galán a su criado donde le comentaba sus hazañas posteriores a la noche del Casón de los Duendes es la única información que poseemos desde entonces en lo que a las vidas del caballero, Gavilán y Margarita en la obra se refiere:

⁸⁸⁵ *Ibidem*, hoja undécima de esta edición (sin paginar).

Al día siguiente huyó de la Corte; pronto la vida le brindó nuevos encantos para olvidar tristezas; otra vez la gloria de su nombre corría por España celebrando sus triunfos; la fortuna y las mujeres volvieron a ser esclavas suyas...

Un día sin embargo, la voz de la conciencia le recordó dos nombres, sólo dos: su padre y Margarita.⁸⁸⁶

Ese pesar por su mala vida de hijo, así como el darse cuenta de las pesadumbres provocadas a su padre, que conlleva el deseo de reconciliarse con él (si es de esta manera como realmente piensa, y no regresa debido al poco dinero que le queda), ya lo hubimos presenciado en Zorrilla, si bien en este autor sí se lleva a cabo el perdón paternal.

El atuendo que don Juan de Alarcón presenta al volver a su casa, pobre y descuidado, recuerda la misma apariencia que presentara el mismo galán en la versión de 1840, en su *Apéndice*. Su figura aparece descompuesta, arruinada, quizás ese remordimiento por ver a su padre se explica en la necesidad monetaria, más que en los afectos filiales, que en sus palabras a Gavilán expusiera como único motivo. Tanto es así que en su modelo romántico el seductor también acude a casa del padre para reconciliarse con él; sin embargo, tras morir don Gil y heredar sus riquezas –¿fue acaso la finalidad por la que regresó?– gastará asimismo todo ese dinero volviendo a su vida de depravación y vicios.

Será en la segunda ocasión que torna a su casa, ahora en la quinta de Torquemada, años después de la muerte de don Gil, cuando el aspecto empobrecido y desastrado del caballero galán de Zorrilla será parecido al que muestra en el tercer acto de la composición de Shaw. Una vez tomado el tesoro de don Gil volverá nuevamente a malgastarlo como antaño.

En esta composición de 1909 no se refiere en ningún momento que el galán fuera a recibir el dinero de su padre fallecido, sin embargo su condición de amante sacrílego que se presenta como enemigo de la Iglesia será desarrollado en el último cuadro con especial intensidad, y será castigado. ¿Ha cambiado realmente don Juan?

La presencia del seductor en el fragmento final no es la del caballero arrepentido que, como el caballero de Lope o Avellaneda, se internan en la vida religiosa, por el contrario su presencia se muestra como enemiga a la religión por el hecho de ser su rival en el corazón de Margarita, pero sin quedar claro –como señalaremos debidamente– si es amor verdadero el que ahora el caballero siente, o por el contrario se trata del mismo burlador que antaño la engañara en la huida del convento. Obviamente si mantuviésemos

⁸⁸⁶ *Ibidem*, hoja *duodécima* de esta edición (sin paginar).

como modelo y patrón el galán de Zorrilla, este caballero seductor seguiría portándose tan villanamente como al principio, sin garantía de cambio. Cuando don Juan pregunta al criado sobre la monja descubrimos una novedad respecto a la obra de Zorrilla, así como con el resto de versiones que sobre la tradición han sido escritas. Gavilán dice acabar de ver a Margarita en el claustro desempeñando su función de tornera, y ante las palabras de incredulidad de su amo, ve ahora el criado con extrema sorpresa acercarse desde fuera del convento a otra Margarita:

-¡No delires Gavilán! ¿Cuándo pudo volver?

-Pero, ¿no os digo que todos me juran que no salió del convento?

¡Yo mismo la he visto! ¡Creedme, señor! [...]

Gavilán, que, poseído de inexplicables recelos, está mirando a todas partes, ve aparecer con profundo terror a Margarita por el fondo, y lanza un grito de espanto. [...]

-¿Margarita en el mundo?... ¡No puede ser!... Os juro, don Juan, que yo la vi en el claustro⁸⁸⁷

Sólo una versión de esta tradición comenta que el galán o bien su criado hubieron visto a la falsa Margarita, ocurrió en *Solo en Dios la confianza*, pero allí el criado se lo comenta posteriormente a la monja, deshaciendo la posterior sorpresa que ella se llevaría, amputando el misterio y el interés de la obra. En la versión de Shaw Gavilán no le comunica nada a la religiosa, en realidad no sabe lo que ocurre, se encuentra muy confundido tras ver a la misma persona en dos sitios diferentes.

Gavilán y el caballero serán quienes descubren al espectador que algo extraño ha pasado. La conversación previa entre la monja que vuelve y la hermana del monasterio que le va comunicando poco a poco lo sucedido, sin dar credibilidad a sus palabras por parte de la heroína, es en Shaw suplida por esta conversación entre el criado y don Juan, desvelando al espectador el extraño acontecimiento. Ni el oyente ni Margarita han sido avisados previamente del milagro como en muchas de las obras estudiadas. Por lo demás, esta vuelta de la religiosa al convento es tremendamente emotiva, muy original y nueva en todas sus fases. En primer lugar diremos que es la única vez en que el caballero y la monja se encuentran en el regreso, antes de que ella se interne de nuevo como religiosa y conozca el milagro. Con frecuencia el galán, una vez ha abandonado a la muchacha desaparece de la narración, como ejemplo pondremos el *bloque de influencia latina*. En otras ocasiones el caballero, al que se le ha dado una

⁸⁸⁷ *Loc. cit.*

importancia mayor, regresa al monasterio y allí oye el milagro en la voz de la propia monja, tal cual ocurre en *La buena guarda* o *Los felices amantes*, dedicando su vida a la religión. No obstante es la primera vez en que la religiosa, antes de internarse en el templo, se encuentra con su amado que le supone una importante prueba que debe superar si quiere reencontrarse con la Virgen. Pareciera como si Shaw, tras leer la versión de Zorrilla en que Margarita regresa a Palencia para ver a su amante y se encuentra con la Virgen, decidiera crear exactamente su contrario, en el cual la tornera regresa a Palencia para regresar con la Santísima y se encuentra con su amado don Juan. La presencia del seductor tiene en la obra un valor de prueba para la religiosa. Margarita, que regresa también con un aspecto muy estropeado, quiere volver al convento:

Margarita, invocando a la Virgen, siente el alma llena de inefable alegría al hallarse en la puerta de su convento; recuerda sus infortunios e implora la divina clemencia, elevando al cielo la mirada.⁸⁸⁸

Sin embargo antes de entrar en el templo ve a don Juan que la mira desde la calle. Entonces se produce una emotiva lucha interior entre volver a los brazos de su amor, o bien ingresar en el convento. Las dos fuerzas lucharán por hacerse con la voluntad de Margarita. En una larga escena la religiosa vacila y se entrega primeramente a don Juan, pero finalmente decide ingresar en el monasterio. El satanismo de don Juan se subraya entonces, y es representado como el rival y enemigo de Dios:

Vuelven a oírse los cantos celestiales. Seráficas voces llaman a la tornera, diciéndola: -¡Ven! ¡Ven!

Margarita retrocede hacia la iglesia sin apartar la vista de don Juan, que en vano le suplica que no le abandone...

-¡Tú sola puedes salvarme, Margarita!.. ¿qué va a ser de mi vida sin tu amor?...

-¡Ven! –repiten dentro de la iglesia los dulces acentos celestiales–
¡Vuelve a mí!⁸⁸⁹

Dios vence a don Juan, y cuando Margarita decide adentrarse en el convento, el caballero intenta detenerla violentamente. Al atravesar la

⁸⁸⁸ *Ibidem*, hoja decimotercera de esta edición (sin paginar).

⁸⁸⁹ *Ibidem*, hoja decimocuarta de esta edición (sin paginar).

puerta del templo se cierra, y don Juan, que forcejea y aporrea la puerta, cae de repente al suelo, como herido por un rayo. Dios le ha castigado. Triunfa el amor divino. Recordemos que don Juan de Alarcón en el poema de Zorrilla parte en último término hacia Francia, y allí es perdida definitivamente su pista. El final entre ambos personajes supone una importante diferencia.

En el último cuadro entra Margarita vestida de monja, las muestras de alegría que parece manifestar por encontrarse allí de nuevo informan al espectador que es verdaderamente la religiosa que se escapara, y no un ser celestial. Contará entonces la razón por la cual viste de nuevo los hábitos.

De distinta manera que Zorrilla y el resto de versiones, Shaw hace que Margarita vista los ropajes religiosos antes de que la Virgen le revele el milagro:

-La puerta del templo se abrió ante mí. Una mano misteriosa cerróla luego... En mi celda solitaria me esperaban mis tocas, mis hábitos... Dulces voces me llaman... ¿Quién me guía? ¿Quién me ampara?..
¡Ah! ¡Es la Virgen, mi Virgen!...⁸⁹⁰

De esta manera el efecto escénico resultará todavía mayor, por el hecho de que las dos Margaritas aparecerán con los mismos ropajes e idéntico rostro. Entrará al claustro y las luces que ella ponía manteníanse igual que cuando marchara, las flores permanecían lozanas y las llaves en el mismo sitio en que las hubo dejado aquella noche tempestuosa. Como ocurriera en la versión de Zorrilla, Margarita ve entonces a su doble, y se revela el milagro:

-Hermana –dice Margarita dirigiéndose a la tornera–. ¿Cómo os llamáis?
-Margarita –responde la tornera–
-¿Quién sois?
-La tornera
-¿Qué tiempo hace?
-Dos años, mañana se cumplirán.
Retrocede Margarita asombrada.
-¡Mi historia! ¡Mi voz! ¡Mi nombre! ¡Mis años! ¡Dios mío, deliro!..
¿Soy yo?⁸⁹¹

⁸⁹⁰ *Ibidem*, hoja *decimoquinta* de esta edición (sin paginar).

⁸⁹¹ *Loc. cit.*

Como punto final de la composición, Shaw hará que el doble de Margarita se transforme rápidamente en la imagen de la Virgen, con su manto y su corona, tal cual apareciera en el claustro del primer acto. De esta manera se revela a la heroína que ha sido directamente la Virgen quien ha suplido sus funciones y figura en el convento. De igual manera que acabara el poema de Zorrilla, Shaw describirá al final de su composición la subida de la Virgen a los cielos:

Cae Margarita arrodillada, con los brazos abiertos, en éxtasis y arrobada por sublime misticismo, en tanto que la divina imagen sube hacia el cielo lentamente, en medio de los resplandores que la envuelven y a los ecos de angélicas voces que entonan himnos triunfales...⁸⁹²

5.2.2. SOR ANGÉLICA.

Escrita en verso y prosa, Luis Linares Becerra y Javier de Burgos estrenan en el teatro Martín de Madrid, el 3 de Abril de 1911 la comedia lírica *Sor Angélica*,⁸⁹³ con música de los maestros Nieto y Candela. Como subtítulo aparece «comedia lírica en un acto y cuatro cuadros, inspirada en la leyenda de Zorrilla *Margarita la tornera* ».

Esta composición se alejará, sin embargo, mucho más del poema incluido en *Los cantos del trovador* que, por ejemplo, la obra ya vista de Fernández Shaw. Nuevamente será la visión del galán como un caballero adonjuanado y burlador y sus aventuras con una bailarina el punto de mayor cercanía entre esta composición musical y el poema de Zorrilla, además del milagro tradicional. Los personajes no recibirán como en la anterior obra de Fernández Shaw los mismos nombres que se le adjudicaron en 1840, de esta forma don Juan de Alarcón se llamará Enrique, y Margarita será nombrada de dos maneras, tanto Marta como Sor Angélica.

Esta composición musical no ha sido recogida por ninguno de los estudios que sobre la tradición de sor Beatriz han trabajado.

⁸⁹² *Loc. cit.*

⁸⁹³ Luis Linares Becerra, *Sor Angélica: comedia lírica en un acto y cuatro cuadros*, por Luis Linares Becerra y Javier de Burgos, música de los maestros Nieto y Candela, R. Velasco, Madrid, 1911.

La obra está compuesta en cuatro cuadros, incluidos en un acto único. El primero de los mismos se desarrolla en el interior de un convento de monjas, el cual no está situado en Palencia, sino que la acción tiene lugar en Marbelia, una ciudad imaginaria. La época en que se desarrolla la historia se ambienta en los primeros años del siglo XX, durante esta etapa en Marbelia se suceden revoluciones y enfrentamientos entre los partidarios de los sistemas políticos de la Monarquía y de la República. La obra –como iremos analizando con detalle– será un canto a Dios y al rey, resaltándose por tanto los valores de la religión y la monarquía. Los republicanos, quienes tras una revolución se harán con el poder al inicio de la obra, no sabrán gobernar el país, siendo ejemplo de una caótica capacidad de mando, en que sus dirigentes se divierten diariamente emborrachándose en las salas de fiestas. La ideología conservadora sobre la que los autores han cimentado la composición será de tal calado e intención que, por ejemplo, el personaje de Enrique, cabecilla del movimiento revolucionario republicano, acabará totalmente convencido por los valores tradicionales: políticamente entenderá que el rey, por su comportamiento ejemplar y admirable, merece ser quien gobierne la nación; e ideológicamente acabará creyendo en Dios y su misericordia.

El inicio de la composición es un preludio cantado en que se escucha a las monjas rezando a su Virgen, y al caballero Enrique dirigir sus palabras hacia una de ellas, a quien pretende sacar del convento. Finalmente las voces de los revolucionarios, cantando en favor de la libertad, sitúan la obra en un momento socialmente delicado: una guerra civil. Las frases que Enrique dedica a la monja nos recuerdan ya, siendo el mismo inicio de la composición (posteriormente las repetirá de forma muy parecida al finalizar este primer cuadro), aquellas otras que empleara Zorrilla en *Margarita la tornera* y poco después en *Don Juan Tenorio*⁸⁹⁴:

Paloma volandera
que en lóbrega prisión,
tienes cautiva el alma
y enfermo el corazón.
Tiende tu vuelo, bate tus alas,
paloma mía, rompe tu jaula,

⁸⁹⁴ Los versos del poema narrativo *Margarita la tornera* en *OC*, I, p. 564 eran:

Pobre tórtola enjaulada
dentro la jaula nacida
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en qué volar?...

que aquí te espera de mi pasión
el tierno arrullo halagador.⁸⁹⁵

El cuadro inicial tiene lugar dentro de un convento de monjas. En él las religiosas, entre las que se encuentra sor Angélica, comentan las últimas noticias ocurridas en el país: se ha producido un levantamiento popular contra el rey. Las hermanas temen que los revolucionarios comunistas entren en el monasterio a la fuerza y destruyan el templo. Precisamente al final de este primer cuadro los rebeldes penetran brutalmente en el recinto sagrado, han vencido en la guerra contra el rey, y su motivación es quemar y destruir iglesias.⁸⁹⁶

De esta manera el período inicial estaría enmarcado entre la conversación por parte de las monjas de la sublevación popular contra el rey, y el triunfo de los revolucionarios simbolizado con la entrada violenta en el templo. Sin embargo, contra todo pronóstico, la milicia que irrumpe arrolladora en el recinto sagrado con intenciones criminales, cambia de repente sus propósitos ante la visión de una imagen de la Virgen. María protege el convento, nada le va a ocurrir mientras ella defiende sus muros. La lectura es que el comunismo ha engañado al pueblo, que se ha aliado contra el rey contaminado por unos falsos ideales, sin embargo la Virgen ha impuesto su autoridad frente a los rebeldes. El pueblo cree en Dios, como también acabará creyendo Enrique, el cabecilla de los sublevados:

REVOLUCIONARIOS: Ni súplica ni llanto han de serviros.

¡Todas vais a morir a nuestras manos!

(Salen todos)

¡Eh! ¡Qué es esto! ¡La Virgen! ¡Descubriros!

¡¡Abajo los sombreros, ciudadanos!! (telón)⁸⁹⁷

El galán de la composición es un caballero de gran linaje. Se trata de Enrique de Génova, flamante duque de Marbelia. Como ya hemos señalado, el joven duque es el líder de la revuelta contra el rey. En el segundo acto, que desarrolla el tiempo en que los rebeldes comunistas son los gobernantes de la nación, Enrique tendrá un puesto de gran poder en el estado.

⁸⁹⁵ Luis Linares Becerra, *Sor Angélica: comedia lírica en un acto y cuatro cuadros*, por Luis Linares Becerra y Javier de Burgos, música de los maestros Nieto y Candelas, R. Velasco, Madrid, 1911, p. 7.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 16.

Como ya ocurriera en otras versiones como las creadas por Nodier o Maeterlinck, la monja y el galán se conocían ya con anterioridad al episodio que les llevará a escaparse juntos del convento; hubo una relación amorosa entre los dos protagonistas previa a la entrada de sor Angélica en el monasterio. Es más, Enrique acude al templo en aquellos momentos de guerra civil para salvar a su amada de las garras de la revolución comunista que quemaba templos y asesinaba a sus integrantes. La conversación entre sor Angélica y la madre superiora al inicio de la composición nos dará la información relativa a la vida sentimental pasada tiempo atrás entre ambos personajes, y la notificación de que Enrique es el principal valedor de la causa *infiel*. Le dirá sor Andrea a la protagonista:

A tu mundo, a tu Enrique, a ese loco que ha sabido levantar al pueblo contra su rey, a ese hombre rebelde que fue tu amor primero, el amor que se recuerda siempre.⁸⁹⁸

Igual que tuviéramos en la obra de Fernández Shaw –no así en el poema de Zorrilla– cobra especial importancia en la narración la presencia del criado gracioso. Benito Pirandón es el vasallo de don Enrique, y como el gracioso de las comedias de los *Siglos de Oro*, será una pieza fundamental en la consecución de los fines que su amo se propone. Como ejemplo de ello tenemos el primer cuadro de la obra. En él Benito logra ingresar –todo a instancias de su amo– en el convento de clausura y hablar con sor Angélica para notificarle las intenciones del galán. Ayudará al caballero en su acceso al templo (lanzándole una escala), logrando que pudiese hablar a solas con su amada; la habilidad, por ejemplo, de Gavilán en la obra de Shaw, quedaba totalmente esbozada con su ingreso en el palacio de don Lope como miembro de su camarilla de sirvientes. Benito entra en el monasterio con la excusa de ser un peregrino que hubo sido violentado y agredido por un grupo de desalmados. Todo el pueblo de Marbelia se ha levantado en armas. Es por ello que las religiosas se compadezcan de él y le admitan como un necesitado de sus cuidados. Benito no dejará de mostrar en estas primeras intervenciones momentos de gracejo y chispa cómica:

BENITO: Acudí desolado al convento de Padres Carmelitas, pero también se habían levantado...

SOR ANDREA: ¡¡Los padres carmelitas!!

BENITO: Se habían levantado y habían huido a uña de caballo.⁸⁹⁹

⁸⁹⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 10.

Como el inicio del libreto de Fernández Shaw, el criado nuevamente hará mención de su situación como sirviente de caballero licenciado:

Mientras la Virgen ilumina a la paloma, yo voy a preparar la entrada al gavián. (Saca una escala de seda y la arroja por la ventana) Ahí la tenéis señor. Yo a vigilar. Menguado oficio el de criado de don Juan.

Respecto al personaje de la monja sor Angélica, su nombre de seglar es Marta de Mendoza, y había tenido una relación sentimental con el galán Enrique antes de que él entrara en el monasterio ayudado por Benito. No desempeña en la orden una función destacable como pudiera ser tornera o abadesa, que ya hemos encontrado en diferentes versiones; no hay una cita explícita en la obra que nos informe de una labor determinada, distinta a los quehaceres de las demás hermanas de congregación. Todo parece indicar que estamos ante un caso en que la religiosa no se interna en el convento obligada, sino que es decisión suya. Lo podemos advertir en la conversación que mantienen sor Angélica y sor Andrea en el primer cuadro de la composición. En la recriminación de la madre superiora podemos interpretar que la decisión parece haber sido exclusivamente suya, y que ha cometido un error al tomarla:

SOR ANDREA: Decid, sor Angélica ¿por qué vinisteis al convento si no podíais olvidar el mundo?

MARTA: Madre...⁹⁰⁰

Como Margarita en el poema de Zorrilla, sor Angélica es una aficionada a la lectura, y también tendrá una devoción especial por la Madre de Dios. Sin embargo llama la atención en este personaje la familiaridad de trato que utiliza para dirigirse a la Virgen: Virgencita linda, mamáita mía, madrecita buena. En propias palabras de sor Angélica –cuadro segundo– nunca conoció a su madre, y es por ello que tenga proyectado sobre la Virgen María todo su sentimiento maternal:

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 11.

Yo llamaba madre a la Virgen María porque a la otra, a la que me dio el ser, jamás la conocí.⁹⁰¹

Se señalan a su vez en este inicio pequeños detalles donde se muestra cierto apoyo y ayuda de María en sus quehaceres cotidianos, que preludiarían el futuro milagro. Nos referimos a momentos insustanciales de inicio, pero que una vez conocido el milagro recobran cierta importancia. Ayudan, por encima de todo, a describir la familiaridad y confianza con que se dirige a la Virgen y la utiliza para fines totalmente domésticos y sencillos:

SOR LORENZA: El otro día cuando se le perdió el ánora de salvación, en vez de rezarla una salve, se postró delante de la Virgen y la dijo: Mamaíta, mamaíta mía, haz que aparezca.

MARTA: Y al poco rato la encontré.⁹⁰²

Tomando de base el poema de Zorrilla, sor Angélica accederá a las peticiones del galán de escapar del convento debido al temor con que Enrique y Benito la fustigan, convenciéndola de que un ataque y saqueo violento amenaza el convento. No obstante en *Sor Angélica* ese peligro no era una simple artimaña de joven burlador, sino que se trataba de algo rigurosamente cierto:

El palacio real ha sido bombardeado y el rey a estas horas estará fuera de Marbelia. Las tropas asaltan los conventos y a los frailes y monjas que encuentran los arrastran por la ciudad. Eso es una salvajada, pero cualquiera sujeta a cuarenta mil hombres borrachos de sangre y ... de vino. Es preciso que os salvéis, dama Marta, para eso me envía el señor Duque. Él mismo no tardará en llegar.⁹⁰³

No hay citas continuadas, cartas, o conversaciones a escondidas en la capilla entre los dos amantes. Distintamente a la mayoría de las versiones, solamente se reúnen una vez, no hay palabras previas que acuerden la salida del convento un día determinado a una hora señalada. Una vez que Benito le comenta a la monja que es el servidor de don Enrique y prepara la

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁰² *Ibidem*, p. 9.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 13.

subida de su amo, el galán convencerá a sor Angélica para que huya con él. A los pocos minutos se fugan del monasterio.

Es, sin lugar a dudas, de los personajes femeninos tratados en la tradición, quien presenta mayor disposición a la huida, el que posee más capacidad de decisión, tanto en la fuga como cuando acude al cabaret en busca de su amado (tercer cuadro), y por supuesto el que en menor tiempo se decide a escapar junto a su amante. La repentina fuga del sagrado, sin cita previa, sin haber sido planeado previamente por ambos, se diferencia del resto de versiones de la leyenda. Sin embargo sor Angélica también tiene ese momento de duda antes de realizar la huida, y el amor le servirá de excusa ante la Virgen:

¡Madre mía, madre mía!
¡Virgencita dolorosa!
¡Que me matan sus palabras!
¡Que sus súplicas no oiga!
¡Que quererle yo no quiero
y el se lleva mi alma toda!⁹⁰⁴

Esta escena apasionada, de repentina locura amorosa, no deja de recordarnos las obras teatrales postrománticas, de finales del siglo XIX, que tuvieron gran fama y popularidad, escritas por Echegaray y su escuela (Leopoldo Cano y Eugenio Sellés los más nombrados). Obras llenas de raptos apasionados, desfallecimientos y locuras de amor, que Valle Inclán parodiara con ácida ironía en la trama y personajes aguiñolados de *Los cuernos de don Friolera* (1921). Hasta el punto que ponía en boca de sus muñecos fragmentos de obras como *El Gran Galeoto* (1881) de Echegaray, o utilizando escenas tomadas de *El nudo gordiano* (1878) de Eugenio Sellés. Podemos imaginar la parodia que el gallego haría de esta escena:

ENRIQUE: ¡Ven a mi lado; ven mi amor, mi Marta!
¡Juré contigo huir y no desisto!
MARTA: ¡¡Aparta, Enrique; por favor aparta!!
¡¡No profanes los hábitos que visto!!
ENRIQUE: ¡El amor no profana; te lo juro!
El amor purifica, Marta mía.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 14.

Si el hábito que vistes es tan puro
mi amor lo hace más puro todavía.
Ven antes que la turba se aproxime;
viene de sangre y de venganza avara.⁹⁰⁵

Antes de partir la monja dedicará una despedida a la Virgen. No obstante sus palabras y hechos serán muy distintos al resto de versiones. No citará el manojo de llaves, ni habrá otros elementos como la vela, los hábitos o la cortina con que cubrir su pecado. Todo lo más sor Angélica se arrojará a los pies del altar y le dirigirá las siguientes frases:

Madre: yo volveré; no te dejamos.
¡¡Es mi cuerpo no más quien te abandona!!⁹⁰⁶

Poco después de la huida se describe la llegada impetuosa y violenta de los sublevados, dando fin al primero de los cuatro cuadros. Los peligros anunciados por el galán no han sido esta vez mentiras de burlador. Benito Pirandón se despedirá del cuadro inicial con este parlamento, prueba de la llegada al monasterio de los revolucionarios, y un detalle suplementario que puede ser indicio y premonición de una mala vida juntos entre la monja y el galán, se rompió la escala por la que huyeron:

Huyeron y huyeron juntos y huyeron acaramelados y al peso de tanta dicha se rompió la escala. (Se empieza a oír lejano tiroteo) ¿Y cómo salgo yo de aquí? ¿Y cómo me quedo aquí para que esos bandidos me arrastren creyéndome un clérigo? (se oyen más cerca los gritos de los revolucionarios) Y que ya está encima. ¡Pobres monjas!.⁹⁰⁷

Los cuadros segundo y tercero representan la vida fuera del convento de sor Angélica y su amante. Tal cual ocurriera en *Margarita la tornera*, tanto la de Zorrilla como la de Shaw, sus vivencias también se circunscriben a su estancia en Madrid. Serán las aventuras licenciosas del caballero en los locales de la capital el cuerpo argumentativo de esta nueva fase extramuros. El inicio del cuadro segundo reproduce con bastante

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁰⁶ *Loc. cit.*

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 16.

fidelidad aquellas noches interminables que la monja de Zorrilla pasaba en Madrid esperando hasta largas horas de la madrugada la llegada de su pareja. Tras mostrar un sentido arrepentimiento por el error cometido tiempo atrás al escapar con Enrique del convento, sor Angélica espera durante toda la noche la vuelta de su amado, que aparece casi de mañana con una botella de champagne en cada bolsillo del abrigo. El parlamento del galán, justo al entrar en la habitación del hotel en que residen, es prueba absoluta del carácter nuevamente adonjuanado del caballero. En sus palabras advertimos que presume de ser un vividor, un borracho y conquistador de mujeres, frases propias del mismo Tenorio:

El rey de la alegría,
el que ama los placeres
y asalta los conventos
y engaña a las mujeres.
El coco de las damas,
el hijo de don Juan
retorna al dulce nido
cansado de triunfar.⁹⁰⁸

Año y medio ha transcurrido desde que los amantes se fugaron del convento, fecha que coincide exactamente con el triunfo de la revolución contra el rey. En todo ese tiempo Enrique se ha dedicado a vivir la vida, a despreocuparse del pueblo, a gozar y disfrutar de su posición privilegiada. Marta echará en cara al gobernante exactamente esos mismos aspectos. El vicio y el deseo de placer le han hecho abandonar los ideales por los que hubo luchado, así como ha olvidado también el amor hacia ella, si es que alguna vez existió.

Es realmente significativo el planteamiento ideológico de la obra. Los ideales de la revolución antimonárquica –ya sea llamada liberal, comunista, republicana, socialista, de izquierdas; no se utiliza una mención explícita en la obra– triunfaron en el pueblo, que se vio arrastrado por una corriente de cambio y ruptura respecto a los ideales tradicionales de Rey e Iglesia. Sin embargo una vez en el poder, todos esos ideales y fines se olvidaron, se diluyeron, la revolución es entonces traicionada, aquellas palabras que nutrían al pueblo fueron sólo el cebo mediante el cual subir al poder y allí *vivir de las rentas*, sin cumplir con ninguno de los puntos estipulados en el programa. Los nuevos dignatarios se pasan las horas, como Enrique, en cabarets y salas de fiestas. Marta se lo recrimina:

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 18.

ENRIQUE: ¿Y con divertirme hago yo daño a alguien?

MARTA: Te haces daño a ti mismo; mira lee este periódico, entérate de lo que te dicen. Te llaman embustero, libertino, traidor...⁹⁰⁹

La esperanza se empieza a divisar entonces simbolizada con la noticia de que el rey destronado Víctor I avanza hacia el país para retomar el poder, cada vez con más apoyo del pueblo. Pero este contenido político, cuyo momento principal será obviamente el retorno a la monarquía y la religión (como los valores fundamentales de la sociedad), que se produce justo en el último cuadro de la obra, estará al acecho y semiescondido ante el desarrollo del argumento tomado del poema de Zorrilla *Margarita la tornera*. Y es en estos cuadros segundo y tercero cuando en mayor medida se desarrolla nuevamente la relación entre el donjuán y la bailarina, como en el poeta de Valladolid y posteriormente en el libreto de Fernández Shaw. Precisamente Enrique, tras volver casi de mañana al hotel, hace un comentario igual al que leyéramos en el legendario de *Los cantos del trovador*. Allí don Juan de Alarcón se encapricha de una bailarina que no se somete a sus encantos, que se le resiste. Es ella, precisamente, la chispa que enciende el deseo a Enrique de poseer a Cecilia, la célebre *danseuse* americana. A principios del siglo XX hubo en España, cierto es que la obra dice desarrollarse en Marbelia, toda una serie de cupletistas de gran belleza que encandilaba al pueblo de Madrid. Obtuvieron muchísima fama, y quizás la obra que se ambienta y fue escrita en 1911 pueda poseer reminiscencias de esas hermosas artistas como la Fornarina, la bella Chelito o Raquel Meller, entre otras:⁹¹⁰

Y yo, con todo mi rango de general y de consejero, loco perdido, buscándola de music hall en music hall. Es la primera mujer que se me resiste; pero, por Dios que, como yo la encuentre, me va a pagar con creces su desvío.⁹¹¹

El personaje de sor Angélica (o Marta) tiene un grado de madurez y decisión –como ya se hubo señalado al abandonar el convento– del que la Margarita de Zorrilla carecía totalmente. Ama a Enrique con toda su alma,

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁹¹⁰ Javier Barreiro, *Raquel Meller y su tiempo*, colección "Los Aragoneses", Diputación General de Aragón, 1992.

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 20.

y si ese momento de espera así como el recibimiento totalmente entregada por su amor a los brazos del libertino, nos hacía recordar a la heroína del poema narrativo, advertimos también un carácter y rebeldía totalmente nuevo y diferente de su modelo, mucho más cercano ahora a la monja de Shaw. Sor Angélica, muy celosa, se rebela ante la situación, e intenta impedir que Enrique vuelva a salir de la habitación a la que acaba de llegar para dirigirse al Cabaret de los Cocodrilos (que era su nuevo plan). Será en ese music hall donde se desarrollará el tercero de los cuadros. El donjuán acude porque en ese cabaret está actuando Cecilia, y además porque ha recibido un anónimo en que se le avisa que será asesinado. Como un auténtico galán atrevido y valiente, el desafío a la muerte le place, y acude entonces rauda y veloz a la pendencia. El criado Benito Pirandón avivará en su amo el deseo de acudir a esa fiesta, debido a que de esta manera continuarían sus conquistas y reyertas. Y de ello, por tratarse de una influencia poco recomendable para Enrique, le acusará también Marta:

MARTA: ¿Y era esto el recado ese tan urgente que te traía Benito?

BENITO: ¡Señora, que yo no me he metido en nada!

MARTA: ¡Triste papel les das a tus criados! Eso sí, que hay algunos que lo desempeñan con sin igual esmero. (Mirando a Benito rencorosamente)⁹¹²

En este sentido es un personaje que nos recuerda a Gastón, el servidor que instaba a don Luis a la mala vida, intentando por todos los medios que consiguiera vencer en su apuesta con don Juan Tenorio, en la obra *Don Luis Mejía* (1925) de Hernández Catá y Eduardo Marquina. A Benito, servidor totalmente vivaz y despreocupado de lo que pudiera pasarle a la monja e incluso a su amo, le gusta la fiesta y el vino como al que más, y desaparecerá en el tercer acto totalmente borracho junto a una bailarina. Su papel desaparece entonces, totalmente ausente en el desenlace de la composición. No asume para sí, entonces, el importante papel que Gavilán, por ejemplo, protagonizara en el libreto de Shaw. Benito Pirandón será todavía más sinvergüenza que su amo.

El tercer cuadro, así pues, tiene como escenario el Cabaret de los Cocodrilos, y se desarrolla en carnavales. Enrique y Cecilia permanecen

⁹¹² *Ibidem*, p. 22.

juntos cuando Marta hace acto de presencia. Tras solicitar la monja hablar con Enrique, Cecilia se interpone y desafía a Marta. Es entonces cuando tiene lugar una lucha entre ambas damas, totalmente genuina de esta versión:

MARTA: Yo necesito verle y le veré.

CECILIA: Ya os he dicho que es imposible.

MARTA: ¿Quién me lo ha de impedir?

CECILIA: ¡Yo!

MARTA: ¡Sois un obstáculo demasiado pequeño para mi valentía y mi constancia! ¡Dejad que pase!

CECILIA: ¡Probad si os atrevéis!

MARTA: ¿Me desafiáis?

CECILIA: Ya lo estáis viendo

MARTA: Pues bien; acepto vuestro reto. Y si para salvar su vida es necesario acabar con la vuestra, ahora vais a saber de lo que soy capaz. (Se lanza sobre Cecilia con decisión salvaje).⁹¹³

El personaje de la amante bailarina, que ya hemos comentado era el capricho del galán, se entrega finalmente a los amores de Enrique. No hay rival para su amor, como sí lo era el caballero don Lope en sendas obras de Zorrilla y Shaw; pero mientras en la ópera de Chapí Sirena acusaba ante la justicia a don Juan, no queriendo relacionarse con él, en *Sor Angélica* Cecilia sí amarán al burlador, y por ello se enfrentará a Marta. Ante la reyerta producida por las dos damas, Enrique tomará partido a favor de la bailarina. Se trata de uno de los momentos de mayor dureza vistos en la totalidad de versiones de la tradición de sor Beatriz. El fragmento es el contrario al que viéramos en el libreto de Shaw. Cuando Margarita acude al Casón de los Duendes, totalmente desesperada por el amor que siente hacia don Juan de Alarcón, el público asistente se ríe de ella. Es como consecuencia de esto que el caballero en un acto noble proteja a la muchacha de las risas y bromas de los presentes, abrazándola y amparándola entre sus brazos. La escena que en *Sor Angélica* tiene lugar en el tercer cuadro es totalmente contraria, y habla de la vileza del caballero, en contraste, por supuesto, de la posterior actitud del rey, que escondido presencia la escena:

MARTA: ¡Enrique, Enrique de mi alma, he venido a salvarte!

⁹¹³ *Ibidem*, pp. 31-32.

ENRIQUE: ¡Aparta, desdichada!

CECILIA: (Aparte a Enrique) Si arrojáis de aquí a esa mujer, mañana será vuestra.

ENRIQUE: ¡Marta, vete!

MARTA: ¡Nunca! No me voy aunque me hagas trizas

ENRIQUE: ¡Vete, Marta; vete ahora mismo, que siento un volcán en mi cabeza, y como no te vayas soy capaz de todo!

MARTA: ¡Enrique, Enrique mío, ten lástima de mí!

ENRIQUE: ¡A la calle! ¡A la calle!⁹¹⁴

Victor I, rey destronado que vuelve a su patria para acabar con el caos en que se ha convertido el país tras su expulsión, es mostrado como el prototipo del buen caballero. En primer lugar impide que para retomar el poder se tenga que asesinar a don Enrique, no quiere que se derrame una sola gota de sangre. Y sobre todo sabe comportarse ante una dama, como no ha sabido hacerlo el duque de Marbelia. Su admirable acción se eleva ante la falta de valores mostrada por el principal hombre que le expulsara de su gobierno. El duque de Marbelia se antoja muy pequeño, casi insignificante, ante la figura grandiosa y heroica de Víctor I:

MARTA: Todos ebrios están: todos riendo.

No hay quien tenga piedad de mi sonrojo

VICTOR I: (Por la derecha con antifaz)

Si eres pura, mujer, yo te defiendo;

si el fango te manchó yo te recojo.

ENRIQUE: ¿Y vos quién sois para tan gran proeza?

VICTOR I: (Descubriéndose) Soy tu rey

ENRIQUE: ¡Santo Dios!

VICTOR I: Victor primero,

que ha venido de amor y de grandeza

a darte una lección, mal caballero⁹¹⁵

El rey y sus fieles se encuentran de incógnito entre la fiesta de disfraces, dispuestos a afianzarse de nuevo –eso sí, pacíficamente– con el poder. El recurso de los carnavales y antifaces es frecuente en las obras de teatro, no hay más que recordar el inicio del *Don Juan Tenorio* (1844) o *La*

⁹¹⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁹¹⁵ *Ibidem*, pp. 32-33.

*conjuración de Venecia*⁹¹⁶ (1834), en cuyos carnavales también se intentó llevar adelante un golpe de estado.

El mensaje a favor del rey y de la monarquía se impone todavía más al final del cuadro. Tras una alocución en que se destacan los valores supremos del rey, acaba con el reconocimiento por parte del galán de que el verdadero poder debe residir en el monarca, a quien le corresponde por su noble actitud. Reconoce Enrique que se ha equivocado, y se ensalza la grandeza de Víctor I. Todo ello en una escena de tono afectado y extremada grandilocuencia, buscando el efectismo:

ENRIQUE: ¡Quietos señores!
Es un rey en verdad por su hidalguía,
y no rendir a su grandeza honores
fuera abdicar de la grandeza mía.
Ya estás en libertad, rey destronado,
Ya humillaste al traidor, ¿qué más deseas? [...]
MARTA: ¡Oh, señor! ¡Gracias mil veces!
¡Ved si es sagrada una mujer que llora,
que todo un rey la acoge en su regazo!
VÍCTOR I: Yo no soy rey de esta nación, señora.
Yo soy un hombre que os ofrece el brazo.
ENRIQUE: ¡Eres rey! ¡Eres rey! Mi alma se ensancha
contemplando una acción tan admirable.
No me toquéis, que mi contacto mancha.
¡Dejad llorar en paz a un miserable!⁹¹⁷

El último cuadro recrea el regreso de la monja al convento. Su extensión es mucho menor que cualquiera de los otros tres que completan la obra. Sor Angélica no llega sola al templo, sino que es acompañada por Víctor I, que después se marchará. La religión y la monarquía aparecen de la mano al inicio del último cuadro, justo aquello por lo que combatió el pueblo al inicio de la obra. Dios y Rey derrotados en el primer cuadro saldrán triunfadores en el cuarto, como indica el nombre latino del monarca.

Ese triunfo de la monarquía es ya explícitamente señalado en estos primeros momentos:

⁹¹⁶ Francisco Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, Cátedra, Madrid, 1993.

⁹¹⁷ *Ibidem*, pp. 33-34.

VÍCTOR I: Mi pueblo es un niño ingrato que ha necesitado perder al padre para comprender le, pero él volverá a la razón [...]

¿Qué pasa, Evelio?

EVELIO: Que el pueblo, enterado de vuestra noble acción con esta mujer, ha sentido revivir en su corazón la simpatía que siempre os tuvo, y ha salido a la calle y ha entrado en los cuarteles pidiendo al ejército que os devuelva al trono.⁹¹⁸

Y el triunfo de Dios y la religión, como consecuencia de la intervención mariana, será la materia del desenlace de la obra, de acuerdo a las creaciones sobre la tradición de sor Beatriz.

No ha habido a lo largo de la composición momento alguno en que se señalara el posible milagro. Se guarda para el desenlace final la suplantación de la Virgen, sin mostrarse ningún aspecto que indujera a pensar que María ha sustituido a sor Angélica en el convento; como ya sabemos ha sido constante en varias creaciones relacionadas con esta tradición. La monja vuelve al convento totalmente arrepentida. Su regreso es intencionado, pensado con anterioridad. No es atraída por la Virgen, siendo ella ignorante de hacia donde se encamina, como la Beatriz de Nodier; o bien acude cerca del templo para recuperar a su amado y no para regresar a la orden, como Margarita de Zorrilla. Todo lo contrario, ella trata de ingresar en el monasterio, que sus pecados fuesen perdonados. Pero antes de acceder a él, como es propio de la tradición, ausente sin embargo en el poema de Zorrilla, la monja habla con una de las hermanas de la orden y le pregunta por el nombre de sor Angélica, intentando saber en qué estima guardan su recuerdo. Sor Lorenza entonces comentará a la muchacha que aquella por quien pregunta es el ser más perfecto y virtuoso que habita en la tierra:

MARTA: Decidme, decidme, hermana. ¿Vive o murió una pobre monja a quien llamaban sor Angélica?

SOR LOR.: ¡Vive, para gloria de Dios y ejemplo de la comunidad!

MARTA: ¿Qué decís, sor Lorenza?

SOR LOR.: ¡Vive en olor de santidad! Desde aquellos negros días de la revolución, parece que su espíritu ilumina el convento.⁹¹⁹

⁹¹⁸ *Ibidem*, pp. 34-35.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 36.

Un detalle muy significativo se produce entonces. Como hiciera Maurice Maeterlinck en *Sor Beatriz* (1901), parece ser que la estatua de la Virgen hubo desaparecido desde aquella noche de la revolución en que se escapara la protagonista:

SOR LOR.: ¡Y no sabéis una cosa muy extraña que ha ocurrido en el convento! Pues es el caso que, desde que en sor Angélica se hizo este glorioso cambio, la Virgen Dolorosa ha desaparecido.⁹²⁰

La conversación entre sor Lorenza y Marta desvelará a la heroína todo el misterio. No necesitará como en las anteriores versiones el momento en que deja de hablar a la hermana, accede sola al convento y allí se comunica con el ser celestial que la ha suplantado, donde era entonces informada de todo lo ocurrido. En esta versión no sucede de tal forma y sor Angélica se da cuenta del milagro. También sor Lorenza advertirá que la muchacha no es otra que sor Angélica, sin lograr explicarse qué puede ser aquello que está ocurriendo. No se producirá, así pues, un encuentro directo entre la Virgen y la monja. Sor Angélica no verá a María vestida con sus hábitos, tampoco advertirá cómo su imagen le habla o se le aparece. El autor suprime todo ese momento; sor Angélica es consciente de lo que ha pasado tras hablar con la hermana Lorenza:

MARTA: Gracias, hermana, gracias. ¡Virgen Santísima! ¡Todos mis pobres días serán un eterno amor para ti! En tu regazo de madre sabré olvidarlo todo y perdonarlo todo. ¡Virgen Santísima!..⁹²¹

Al final de la pieza vuelve a aparecer el personaje de Enrique. Al contrario de don Juan de Alarcón, en que el trovador perderá su pista todavía sumido en el vicio y el placer, totalmente despreocupado del aspecto celestial, nos encontramos con que el caballero que lideraba la revolución contra Dios y el rey se arrepiente de su vida pasada, como no podía ser de otra manera, y tras alabar al rey como ya viéramos al final del cuadro tercero, ahora toca reencontrarse con Dios. De esta manera los autores hacen mayor la derrota de los ideales revolucionarios, y es que no han sido vencidos por las armas, sino que han sido convencidos, asimilados a su forma de pensar:

⁹²⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 37.

ENRIQUE: No tengo fuerzas. ¡Perdón, Dios mío, perdón! ¡Por qué dudé de Ti, si eres tan grande! ¡Amparo! ¡Amparo!⁹²²

En un extraño encuentro último entre ambos amantes, donde el galán acude al monasterio debido a que es perseguido por los que ahora ostentan el poder, buscando en la iglesia protección, se topa con Marta. Incomprensiblemente el caballero no se pregunta cómo es que ella se encuentra de nuevo en el monasterio, interpretamos que no ve su rostro al estar arrodillado ante sus pies, y acaba la composición en un claro canto a los cielos:

ENRIQUE: ¡Gracias, gracias! ¡Qué tarde he comprendido la grandeza de Dios!

Mas mañana, al dejar este convento,
al tornar a la lucha en que viví,
¿en dónde hallaré amparo a mi tormento?
¿En dónde?

MARTA: ¿En dónde?
(señalando al cielo) ¡¡Allí!!⁹²³

⁹²² *Ibidem*, p. 38.

⁹²³ *Ibidem*, p. 39.

6. VARIANTES DE LAS DOS LEYENDAS.

6. VARIANTES DE LAS DOS LEYENDAS.

En torno a las dos tradiciones analizadas se acumula toda una serie de textos españoles cuya relación resulta evidente con el contenido tratado, pero que, sin embargo, no llegan a formar parte del elenco de obras que compondrían *canónicamente* la descendencia del tema a lo largo de los siglos. Son composiciones parecidas, cercanas en los aspectos nucleares a los hechos narrados en las dos leyendas, pero que, a pesar de todo, no dejan de ser más que meras variedades del mismo tema, sin llegar a entenderse como una versión de la tradición, sino como variante de ella.

6.1. DIVERSAS VERSIONES DE LA CONTEMPLACIÓN DEL ENTIERRO PROPIO.

6.1.1. EL GOLPE EN VAGO.

En 1835 el poeta García de Villalta publica su obra *El Golpe en vago*.⁹²⁴ En el capítulo segundo del libro III de esta novela, el autor introduce un episodio que recuerda claramente el momento principal de la leyenda. El caballero llamado don Carlos divisa estando en el templo un funeral. Tras preguntar a un miembro del coro que se encontraba presente en la celebración para quién eran las honras que se oficiaban, el muchacho le contesta con su nombre, tal cual sucede en las historias de la tradición:

Imaginó dos o tres veces que eran por él las exequias y que había oído su propio nombre en boca de los clérigos que oficiaban. [...] Pasó a la sazón junto a él un corista que venía junto a la capilla, y le preguntó cuyo era aquel funeral. – “De don Carlos Garci-Fernández”, contestó el niño y desapareció.⁹²⁵

Sin embargo, aunque este breve instante se asemeje visiblemente al contenido de la tradición estudiada, no obstante el final va a ser muy diferente, y observaremos poco después que la ceremonia fúnebre estaba dedicada a la muerte de don Carlos Garci Fernández, que efectivamente era el mismo nombre del personaje protagonista, así como también el de su padre, quien realmente fue el que hubo fallecido:

- ¿Adónde está mi padre? –preguntó Carlos con ahogada y dolorida voz—. ¿Su cuerpo es el que acaba de bajar a la tierra?..

Alberto abrazó al caballero, y sus lágrimas y silencio confirmaron las malhadadas nuevas.⁹²⁶

⁹²⁴ VVAA, *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, editorial Aguilar, Madrid, 1963.

⁹²⁵ *Ibidem*, p. 975.

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 976.

6.1.2. MUÉRETE ¡Y VERÁS!.

Representada en Madrid en 1837, la obra *Muérete ¡y verás!*⁹²⁷ de Bretón de los Herreros trata en un momento de su desarrollo el episodio más característico de la tradición de Lisardo. Enfocado desde un punto de vista menos trágico y mucho más paródico se describe cómo uno de los personajes, don Pablo, que vuelve tras haber estado combatiendo en la guerra, presencia su funeral al regresar a la ciudad donde se encontraba su prometida. Cuando don Pablo regresa a Zaragoza en el acto III (escena IV) para reencontrarse con su prometida Jacinta, advierte sorprendido que las campanas de la iglesia doblan a muerto:

Mas ¿qué campanas son ésas?
¡Tocan a muerto! Con malos
auspicios vuelvo a mi tierra.
No he temido en la campaña
a balas ni bayonetas,
y sin poder remediarlo
esas campanas me aterran.⁹²⁸

Don Pablo observa que en el interior del templo están celebrando exequias, y es por ello que, como es común en la tradición, el caballero pregunte a uno de los presentes sobre la identidad del muerto. Sin embargo el personaje no entrará en el templo para preguntar a alguno de los que celebran el sepelio. Es curiosamente con el barbero, fuera de la iglesia, con quien se produce el diálogo frecuente en los diferentes textos que integran la tradición:

PABLO: Parece que en esa iglesia
hay entierro. ¿Sabe usted
quién es...; digo mal, quién era
el muerto?

⁹²⁷ Bretón de los Herreros, *Muérete ¡y verás!*, *El pelo de la dehesa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 66 .

BARBERO: Don Pablo Yagüe
PABLO: (¡Demonio!) ¿Habla usted de veras?
BARBERO: Lo que oye usted; sí, don Pablo,
natural de Cariñena,
vecino de Zaragoza,
hacendado, hombre de letras,
de estado soltero, edad
como de veintiocho a treinta,
oficial movilizado,
buen mozo, *et caetera, et caetera*.⁹²⁹

Tan extraño acontecimiento del que es protagonista don Pablo, de manera casual, tiene su explicación en el hecho de que se extendiera por la ciudad una noticia en la que se decía que este caballero había muerto en la guerra, causa que explicaría la razón de los funerales.

Obviamente la relación entre esta escena IV, acto III, de la comedia *Muérete ¡y verás!* y el momento de la contemplación del entierro por parte de los diferentes caballeros de la popularmente conocida tradición de Lisardo es bastante evidente, hasta el punto que pensamos que el autor hace una parodia de los distintos textos que afloraban entonces en aquellos años, como pudieran ser ejemplo *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) de Mérimée, o *El estudiante de Salamanca* que, recordemos, empezó a escribirse en 1836.

No existe, por supuesto, una interpretación religiosa del fragmento, no se trata de un mensaje divino por el que Dios otorga al caballero una posibilidad de redimirse debido a su mala vida, aunque también es cierto que tiene consecuencias muy importantes para el desarrollo de la obra y la vida del protagonista. Gracias a ese falso rumor que corriera acerca de su muerte, el militar advierte la inconstancia de su amada Jacinta, que se consuela rápidamente en brazos de otro hombre, y del verdadero amor hacia él que en secreto guardaba Isabel, la hermana de ella.

Realmente Pablo no está ante un suceso maravilloso, no es un mensaje o amenaza celestial, el suceso es simplemente producto de un rumor que acabó siendo incierto. En ningún momento Pablo está viendo su propio cadáver, ni advierte que son fantasmas quienes portan su féretro. No es, por tanto, un texto que debiera formar parte de los escritos que engrosan la tradición. Es simplemente un malentendido, usado paródicamente para recordar la leyenda que estudiamos. En cualquier caso la escena es utilizada desde un punto de vista cómico, muy alejada de los contenidos profundos y religiosos que tiñen las palabras de los otros escritos:

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 67.

PABLO: (Peregrina es la aventura;
y el hombre da tales señas...
Lo más singular del caso
es el ser yo a quien lo cuenta)
BARBERO: Ya nadie ignora su muerte,
ni aun los niños de la escuela.
PABLO: (¡Bravo! Puede ser que yo
me haya muerto y no lo sepa)⁹³⁰

Además de poseer influencias respecto a la tradición estudiada, también advertimos una correlación con la obra romántica estrenada en 1837 *Los amantes de Teruel*, la versión de Juan Eugenio Hartzensbusch, donde también el protagonista regresa a Teruel para estar junto a su amada, habiéndose extendido igualmente la noticia sobre su muerte; la reina mora Zulima, despreciada por el caballero, se vengó de él presentándose ante la familia y contando que había muerto. Siendo así que Isabel de Segura, cuando don Diego de Marcilla hace acto de presencia, había sido obligada por su padre a casarse con otro hombre.

6.1.3. GUÍA DE MADRID. LA CALLE DEL BONETILLO

Ángel Fernández de los Ríos publicó en 1876 el libro *Guía de Madrid: Manual del madrileño y del forastero*.⁹³¹ En esta obra el autor informa de la historia y las curiosidades de las calles de la capital. Curiosamente interesa para el estudio de las variantes de nuestra tradición el origen del nombre de la llamada *calle del Bonetillo*. Fernández de los Ríos escribe las siguientes palabras en torno a la misma:

Había en Santa Cruz un cura llamado Juan Enríquez, muy estimado del príncipe Carlos, hijo de Felipe II y perseguido por eso del

⁹³⁰ *Loc. cit.*

⁹³¹ Ángel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, Oficina de la Ilustración española y americana, Madrid, 1876.

cardenal Espinosa, que le prohibió volver a ver al príncipe, y a quien éste reconvino por esa prohibición. Volvía Enríquez una noche a su casa cuando encontró un entierro; sobre el féretro llevaban un cáliz y un bonete; acercóse a preguntar de quién era y le contestaron de Juan Enríquez; asombrado el clérigo, repitió cuatro veces la pregunta, y otras tantas le repitieron que era su propio entierro; corrió a su casa y encontró una mesa cubierta con paño negro y cuatro blandoncillos encendidos; preguntó a los vecinos quién era el difunto y se encontró con que huían de él creyéndole aparecido. A la mañana siguiente fue a Santa Cruz y le enseñaron el libro en que constaba su partida de defunción y la provisión de su plaza en la parroquia. Al volver a su casa la puerta estaba clavada, y un familiar del Santo Oficio le llevó a los calabozos de la Inquisición de Toledo; en el tejado de la casa apareció sobre un palo un bonete encarnado; desde entonces se llama la calle del Bonetillo.⁹³²

La historia relatada vuelve nuevamente a recordar la tradición estudiada, sin embargo no hay en ella tampoco un mensaje divino, un suceso maravilloso. Enríquez divisa su entierro como consecuencia de un acto humano, se trata supuestamente de un suceso por el que se intenta apartar al clérigo de su influencia sobre el príncipe Carlos, hijo de Felipe II.

El cardenal Diego de Espinosa, ministro del monarca e Inquisidor General⁹³³, manda encerrar en los calabozos de la Inquisición de Toledo a este cura, con el fin de hacerle pasar por muerto, conseguir que todo el pueblo pensara que hubo fallecido, y sobre todo quitarle de su cargo en la parroquia, y su influencia sobre el príncipe.

El desarrollo de la historia vuelve a remitir el tema de la supuesta muerte de un caballero, sin que realmente ésta se hubiese realmente producido. Si los rumores de su fallecimiento originaron que en *¡Muérete!, y verás* se llevara a cabo los rituales del entierro de don Pablo, llegando el caballero a la ciudad cuando tales se producían, es ahora la ceremonia fúnebre producto de un interés de política de estado, con el fin de hacer pasar por muerto a un clérigo, que a partir de entonces será apartado de la sociedad, terminando sus días en los calabozos de la Inquisición.

No obstante el episodio es muy cercano al de la tradición; el caballero ve pasar un féretro, y vuelve a preguntar a los portadores del mismo la identidad del supuesto fallecido, en cuatro ocasiones.

⁹³² *Ibidem*, p. 68.

⁹³³ *Diccionario Enciclopédico Abreviado*, Espasa Calpe, Madrid, 1957, pp. 1.002-1.003.

6.1.4. EN EL CINE

Punto y aparte merece la mención de las distintas versiones que el cine ha generado en relación al momento del entierro. Son varios los films que han retratado en algún momento de la película la visión por parte del protagonista del entierro propio, si bien en ningún momento siguiendo la tradición del bloque de Lisardo o Torquemada, sino formando parte del universo de las variantes, siendo en su mayoría periodos oníricos.

En 1957 Ingmar Bergman lleva a las pantallas su obra *Fresas salvajes*⁹³⁴ (Smultronstället). Al inicio de la película el protagonista, un afamado médico ya mayor, contempla su propio cadáver, pero todo resulta ser producto de un sueño.

El momento de la pesadilla está, sin embargo, alejado de la imagen global que las versiones de la leyenda han generado en la literatura. El anciano pasea por una calle solitaria cuando una carroza tirada por dos caballos golpea contra un farol. Como consecuencia del golpe el ataúd que portaba la carroza cae y se rompe. El anciano se acerca a él y advierte que el muerto es él mismo.

La visión de la muerte provocará en el protagonista –el actor Victor Sjöström– un apego a la vida y a los recuerdos de su mocedad. La visión de la propia muerte equivale a una reacción inmediata, pero en esta película no hay un caballero amenazado por la divinidad.

De 1961 es el film *Accatone*⁹³⁵ de Pier Paolo Pasolini. El director italiano recoge en su película la vida de un joven muchacho que vive ocioso en las tabernas, sin trabajar, y subsistiendo gracias al dinero que Maddalena, la mujer con la que vive, le entrega trabajando como prostituta. Es al final de la película cuando el muchacho asiste también a su propio entierro, presenciando toda la ceremonia fúnebre.

En la película de Pasolini se lleva a cabo el tratamiento de la escena que mayor semejanza mantiene con la tradición estudiada. Si bien podemos señalar que es producto de un sueño, sin embargo el protagonista ve la procesión acercándose hacia él. No sólo ve su ataúd en una calle solitaria, como ocurre en el sueño de Bergman, sino que también hará preguntas a los presentes de las exequias.

⁹³⁴ *Fresas salvajes*, dirigida por Ingmar Bergman, guión de Ingmar Bergman, producida por Svensk Filmindustri, Suecia, 1957.

⁹³⁵ *Accatone*, dirigida por Pier Paolo Pasolini, guión de Pier Paolo Pasolini y Sergio Cinti, producida por Alfredo Vini y Cino del Cuca, Italia, 1961.

Añadir que Accatone ve su entierro cuando su modo de subsistencia ha desaparecido, la prostituta Maddalena ha sido detenida por la policía, y está condenado a vivir de una manera miserable. Mayor es la relación con nuestra tradición si observamos que el protagonista –actor Franco Cinti– es tan ocioso como pudieron serlo los caballeros de gran parte de las versiones.

Una producción española reciente mantiene cierta relación con este mismo tema. Se trata de *El lado oscuro del corazón II* (2001)⁹³⁶, dirigida por Eliseo Subiela. En esta película el protagonista –actor Darío Grandinetti– sueña también con su entierro. Pero la escena está obviamente teñida de gran humorismo, sabiendo que la noche anterior el personaje había tenido un fracaso sexual, una impotencia repentina durante el acto.

6.2. DIVERSAS VERSIONES DE LA MONJA HUIDA DEL CONVENTO QUE ES SUPLANTADA POR LA VIRGEN

La leyenda popularmente conocida como de sor Beatriz está referida en los diversos libros marianos de la Edad Media con variantes importantes. Sobre todo se reconoce una versión fundamental del mismo milagro, la más parecida a la leyenda estudiada, coincidiendo no sólo en la huida del convento por parte de la monja, sino incluso en su vuelta al cenobio sin que la comunidad pareciera haberse percatado nunca de su ausencia pecaminosa. Muchos otros milagros circundan con variaciones la leyenda de Beatriz o Margarita –entre otros nombres de religiosas, como ya sabemos– sin embargo no llegan a coincidir de manera tan notable con esta versión señalada, que conoceremos con el nombre de cantiga LV, número que ostenta en la mariología de Alfonso X.

De algunas variantes más hablaremos en este apartado, versiones que se mantienen a una mayor distancia del milagro LV, y que tienen en común haber engrosado la obra mariana de Alfonso X *Cantigas de Santa María* (1257). En esta gran obra del rey castellano serán recopiladas gran parte de

⁹³⁶ *El lado oscuro del corazón II*, dirigida por Eliseo Subiela, guión de Eliseo Subiela, producida por Luis Alberto Escadella, España-Argentina, 2001.

los milagros que por Europa eran cantados y copiados en mariologías⁹³⁷. Por consiguiente la obra alfonsí es referencia absoluta de los milagros medievales en torno a la Virgen, y fuente principal de todas las versiones que a continuación analizaremos.⁹³⁸

6.2.1. CANTIGA LV

La cantiga LV, incluida dentro de los milagros que integran el libro de Alfonso *el Sabio*, es la versión más cercana al milagro XCIV que, como ya estudiamos en el punto 5.1.1, coincide con la leyenda de sor Beatriz. A diferencia del apartado anterior, donde exclusivamente analizábamos el momento concerniente a la visión de la ceremonia fúnebre, que era el punto nuclear y básico de la tradición, en el apartado actual hablaremos del milagro completo: huida y regreso al convento, ya que en esta ocasión es la composición entera quien nos permitirá advertir su cercanía con el milagro XCIV.

Además de situar la acción en la península Ibérica, se informa al inicio de la cantiga acerca del amor devotísimo que sentía por Santa María:

Esta dona mais amava / d'outra ren Santa Maria,
e porend' en todo tempo / sempre sas oras dizia
mui ben e conpridamente, / que elas non falia
de dizer prima e terça, / sesta, vespervas e ñõa.⁹³⁹

⁹³⁷ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 103:

para la redacción de sus Cantigas, se rodeó de cuantas colecciones de milagros de la Virgen María, pudo haber y que entonces, más que en ningún otro tiempo, corrían profusamente por la Europa civilizada

⁹³⁸ Véase Marqués de Valmar, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las Cantigas del rey don Alfonso el sabio*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1897, pp. 107-110.

⁹³⁹ Alfonso X el sabio, *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986, tomo I, pp. 190-192.

Seducida por un sacerdote escapan juntos del monasterio. La relación entre ambos llega a su término cuando aquél la abandona en el exterior. Suceso que se produce una vez que la religiosa se encuentra embarazada. La engañada monja regresará entonces, tras encontrarse sola, al monasterio del que escapara. Su vuelta marcará entonces una gran similitud con el milagro XCIV, y todo ello a pesar de que no se menciona en ningún momento que la Virgen hubiere suplantado a la religiosa. La monja ingresará nuevamente en el convento como si nunca hubiese abandonado el mismo:

E foi ao mōesteiro / ali onde sse partira,
e falou-ll' a abadessa, / que a nunca meos vira
ben des que do mōesteiro / sen ssa lecença sayra,
dizendo: “Por Deus, mia filla, / logo aa terça sōa.” [...]

E ela foi fazer logo / aquello que lle mandava;
mas de que a non achavan / meos sse maravillava,
e dest' a Santa Maria / chorando loores dava,
diziendo: “Beeita eras, / dos pecadores padrõa”.⁹⁴⁰

La gran diferencia estriba precisamente en que no hay una sustitución mariana. La Virgen en este milagro no suplanta a la religiosa, sino que exclusivamente logra evitar que el resto de la comunidad advierta su pecado, sin explicar de qué manera lo consigue.

El parecido será todavía mayor cuando en su regreso al cenobio conversa con un miembro de la comunidad, en este caso la abadesa, quien demuestra un absoluto desconocimiento de su partida en pecado. Al no haber un doble divino de la monja, echamos en falta que en el diálogo con la abadesa no esté incluido, obviamente, ningún comentario relacionado con la extraordinaria dedicación de la monja, y de la afamada santidad que desde su huida ha generado entre el pueblo y los miembros del monasterio. Es una historia muy cercana, por tanto, de la tradición estudiada, pero variante en cualquier caso, ya que no se produce la sustitución que en tantas ocasiones hemos señalado como principal aspecto del mismo.

Sin embargo, el milagro no finaliza con el regreso de la religiosa. Una vez incorporada nuevamente a sus tareas monjiles, un nuevo suceso extraordinario es narrado en la segunda parte de la composición. Ahora Santa María libra a la monja de la vergüenza que supone tener el hijo que se desarrollaba en sus entrañas. Enviando la Virgen un ángel al monasterio sustrae al hijo de la religiosa sin que, nuevamente, nadie se entere de lo

⁹⁴⁰ *Loc. cit.*

sucedido. De esta manera, el poema LV es una fusión del milagro XCIV, así como de la también muy conocida cantiga de la abadesa encinta, el milagro VII.⁹⁴¹ Al final de la composición todos los sucesos son revelados a todas las hermanas del convento, con el fin de loar y honrar a la Virgen por sus hechos; tal cual sucede también en la cantiga XCIV:

Mantenent' aqueste feito / soube todo o convento,
que eran y ajuntadas / de monjas mui mais c acento,
e loaron muit' a Virgen / por aqueste cousimento
que fezera, cujos feitos / todo o mund' apregõa⁹⁴²

6.2.2. CANTIGA CCLXXXV

Asimismo una variante muy cercana de la leyenda de Margarita –y por consiguiente milagro XCIV– encontramos en la cantiga CCLXXXV de Alfonso X. De inicio muy parecido con el milagro de Adgar en *Le Gracial*, primera versión conocida de la leyenda (como ya analizamos en el punto 5 –*introducción*– de la presente tesis), cada vez que la monja se proponía abandonar el convento un extraño suceso impedía su fuga: al intentar escapar la imagen de la Madre de Dios se colocaba delante de la puerta para estorbarle el paso. Recordemos que en la versión de Adgar la monja tampoco conseguía abandonar el convento porque una extraña fuerza impedía que abriera la puerta del mismo. Sucedió todas las noches, excepto en una ocasión, aquella vez en que olvidara rezar a la Virgen. El mismo esquema advertimos en el milagro CCLXXXV. En esta cantiga sucede que fue precisamente en aquella ocasión en que la muchacha decidiera no visitar la capilla de la Virgen y levantar sus ojos hacia la efigie, cuando encuentra la salida libre de todo obstáculo. Sin embargo ambos finales, los de la composición de Adgar y del milagro de Alfonso X, se diferencian en su desenlace. Mientras en el poeta francés –y la cantiga XCIV– se informa de que la Virgen ha suplantado a la monja durante su ausencia del convento, esta cantiga CCLXXXV termina con el anuncio del regreso a la vida religiosa de la muchacha, sin dar a conocer ningún aspecto de su retorno, y mucho menos de una supuesta sustitución mariana:

⁹⁴¹ También tendría relación con la leyenda del niño criado en el cielo, y la madre monja que reconoce al hijo cuando canta en la iglesia del convento. Para más detalles consultar el libro Alfonso X el sabio, *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid, 1985, pp. 103-104.

⁹⁴² Alfonso X el sabio, *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986, tomo I, pp. 190-192.

A dona daqueste sonno foi espantada assi
que tremendo muit' e chorando diss' a seu marido
toda a vison que vira. E per quant' eu aprendi,
quiso Deus que da sa graça foss'ele ben conprido,
e o que ll'oya
todo llo outorgava; / e Della sse partia
e d'outr' abadia
religión fillava, / en que a Deus servia.⁹⁴³

La razón de su vuelta será como consecuencia de la aparición en sus sueños de la Madre de Dios, quien reconviene a la monja por su olvido.

6.2.3. CANTIGA LIX

También posee mucha relación con el milagro que estudiamos la cantiga LIX, variante curiosa de la tradición debido al parecido que también posee respecto a la CCLXXXV, y porque asimismo encontramos cierta afinidad con el poema narrativo *El desafío del diablo* (1845) de Zorrilla. En este milagro de nuevo una monja muy devota de la Virgen quiso escapar con un caballero apuesto del monasterio en que estaba recluida, se trata en esta ocasión del convento de Fontevrault. La noche de la huida acudió a despedirse de la imagen de la Virgen. De rodillas ante María –que lloraba– al intentar levantarse recibe una bofetada de Cristo crucificado, quedándole la señal del clavo impresa en la cara eternamente. Este mismo milagro fue también recogido a finales del siglo XIII en el *Libro de los castigos é documentos para el buen vivir*, atribuido al rey don Sancho IV:⁹⁴⁴

Enton s' ergeu a mezquina
por s' ir log' ante da luz;
mas o crucifiss' aginna

⁹⁴³ *Ibidem*, pp. 63-67.

⁹⁴⁴ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 28.

tirou a mão da cruz
e, com'ome que aduz,
de rrijo a foi ferir. [...]

E ben cabo da orella
lle deu orillada tal
que do cravo a semilla
teve sempre por sinal,
por que non fezesse mal
nen s'assi foss' escarnir.⁹⁴⁵

Como podemos advertir, este último milagro mariano impide que la muchacha abandone el monasterio, misma finalidad que la cantiga LVIII, en la cual la monja, enamorada de un caballero, cesa en su idea de huir del monasterio como consecuencia de un sueño que la Virgen dirigió a su mente, en el cual se veía inmersa en el infierno. Milagro que también recogiera Clemente Sánchez Bercial en su *Libro de los Enxemplos*, número CCXII⁹⁴⁶, siglo XIV.

6.2.4. JOSE MARÍA COSSÍO Y EL ROMANCE DE CAMPO DE EBRO

A pesar de la afinidad de varios de estos milagros con el estudiado en el punto 5 de esta tesis, recreado en el milagro XCIV de *Cantigas de Santa María*, en ninguno de ellos –y es por ello su inclusión en el apartado de variantes (punto 6.2)– se produce la sustitución mariana del cuerpo de la monja pecadora. Este mismo elemento, así como el hecho de que la Virgen no intervenga en el poema, puede ser utilizado para debatir el romance popular que José María Cossío⁹⁴⁷ recogió de Campo de Ebro

⁹⁴⁵ Alfonso X el sabio, *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986, tomo I, pp. 201-204.

⁹⁴⁶ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 27.

⁹⁴⁷ José María Cossío, *El tema de 'Margarita la tornera' en la tradición popular*, *Amigos de Zorrilla, Colección de artículos dedicados al poeta*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1933, pp. 31-33.

(Valderredible) publicado en 1933, y que el investigador incluye dentro de la tradición de *Margarita la tornera*.

Sin embargo son muy numerosas las diferencias y sin peso suficiente las semejanzas con la tradición que estudiamos, y si es mencionado este romance dentro del apartado de variantes, debe decirse que su relación con el milagro estudiado en el punto 5 de la presente tesis no es muy notable, apenas existente. Efectivamente se produce la fuga de una religiosa con un galán, hay arrepentimiento posterior de la monja (en esta ocasión antes de llegar a producirse pecado), y regresa al convento del que hubo escapado, pero el hecho maravilloso que cuenta el romance es muy diferente del estudiado. Nárrase que cuando la monja sube las escaleras de su celda, en su regreso al convento, se topa con Cristo que bajaba ya en su busca:

Al subir por la escalera
un crucifijo encontraba.
Era Dios Nuestro Señor
que ya bajaba a buscarla.⁹⁴⁸

Son estos cuatro versos el final del romance popular. No hay milagro mariano, ni siquiera advertimos si el pueblo o la comunidad eclesiástica conocen o desconocen la marcha pecaminosa de la joven religiosa.

Se trata de contenidos diferentes. En la tradición de sor Beatriz destaca principalmente la ayuda que Santa María ofrece a la descarriada, evitando la deshonra que supondría para ella el conocimiento de su fuga con el galán. En el romance que José María Cossío relaciona directamente con *Margarita la tornera* no encontramos nada parecido, la finalidad es muy diferente, en ella Cristo sale en busca de su esposa (quizás para castigarla), no hay sustitución mariana.

6.2.5. OTRAS SUSTITUCIONES MARIANAS

La sustitución de la Virgen, elemento que dijimos necesario para considerar un texto perteneciente a la tradición de sor Beatriz, no es, sin

⁹⁴⁸ *Loc. cit.*

embargo, un aspecto exclusivo del milagro que estudiamos. Armando Cotarelo y Valledor⁹⁴⁹ menciona dos tradiciones de la Virgen relacionadas igualmente con la suplantación mariana del cuerpo de un mortal, y que, por tanto, merecen ser brevemente citadas en este apartado de las variantes.

Una tradición medieval, ampliamente difundida en Europa⁹⁵⁰, relata la curiosa historia de un caballero castellano devoto de María que, detenido en una iglesia por escuchar misas a la Virgen, se queda dormido en su interior, y al despertarse y salir del templo se encuentra honrado por todo su ejército como consecuencia de la gran batalla que ha encabezado contra el infiel. La Virgen, que había tomado su cuerpo, hizo del caballero el gran héroe de la cruzada.

Se trata de una tradición de amplia presencia en la literatura española, la encontramos nuevamente en *Cantigas de Santa María*, cantiga LXIII, en el *Libro de los castigos é documentos para el buen vivir*, capítulo VI, o incluso en obras de teatro como *La devoción de la misa* de Calderón de la Barca, *Lo que puede el oír misa* de Mira de Amescua, *Por oír misa y dar cebada, nunca se perdió jornada*, de Antonio de Zamora⁹⁵¹.

En la otra leyenda que la Virgen toma el cuerpo de un mortal nárrase que un hombre vende su esposa al diablo a cambio de cuantiosas riquezas. La mujer que el caballero pretende ceder a Lucifer es muy devota de la Virgen, siendo así que María, que sustituye a la dama mientras acudió a rezar a la iglesia (quedándose dormida como el caballero de la leyenda anterior), se presenta ante el diablo provocando su huida. La presencia de esta leyenda en la literatura española es muy inferior a la amplitud de versiones que encontramos en ella de las otras dos tradiciones señaladas con sustitución mariana, la de sor Beatriz, y la del caballero cristiano. Volvemos a encontrarla en *Cantigas de Santa María*, cantiga CCXVI, *Libro de los enxemplos* de Clemente Sánchez Bercial, ejemplo CXIX, y también en *Libro de los castigos é documentos para el buen vivir*, capítulo LXXXII.⁹⁵²

⁹⁴⁹ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, pp. 33-60.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 33-37.

⁹⁵¹ *Ibidem*, pp. 37-54.

⁹⁵² *Ibidem*, pp. 54-60.

7. **ESTUDIO DETALLADO DE CADA UNO DE LOS APARTADOS DE LA LEYENDA
EL CAPITÁN MONTOYA.**

7. ESTUDIO DETALLADO DE CADA UNO DE LOS APARTADOS DE LA LEYENDA EL CAPITÁN MONTOYA.

Me propongo a continuación, tras haber realizado un estudio dilatado de los diferentes aspectos que rodean no sólo la leyenda de Zorrilla sino la globalidad de la tradición del caballero que presencia en vida su entierro, así como también la relación que este poema mantiene con *Margarita la tornera* del mismo autor, y tras haber realizado un estudio más o menos pormenorizado de aquellas otras obras que –anteriormente al autor vallisoletano– hubieron recreado la misma historia, incluidas las variantes, creo procedente dedicar un punto de la tesis al comentario detallado, preciso y concluyente de la leyenda escrita en 1840, incorporada dentro de las variadas composiciones que formaban el volumen *Poesías VIII*.

Es tarea necesaria exponer un comentario del poema *El capitán Montoya* como lo será posteriormente también analizar con la misma exigencia la leyenda de *Margarita la tornera*, culminando con ello un trabajo que permanecería incompleto si obviase una interpretación del texto. Para ello utilizaré una metodología sencilla, analizando apartado tras apartado hasta concluir con la totalidad del mismo.

Ya en el punto 3.2.1.2 de esta tesis se realizó una pequeña introducción a la leyenda, resumiendo el poema en sus aspectos esenciales

y señalando el tipo de verso empleado. La finalidad entonces era sencillamente dar a conocer el argumento, obligado por el sentido que ese apartado de la tesis tenía; esto era, establecer coincidencias entre las dos leyendas tratadas en nuestro trabajo, para lo cual procedía dar a conocer una breve noticia del mismo. En el apartado que ahora desarrollaremos llevaremos a cabo una interpretación del contenido, teniendo presente el análisis de las versiones anteriores sobre la tradición, destacando momentos paralelos en otras obras del mismo autor o de escritores diferentes, García Lorca, o Bécquer entre otros.

7.1. INTERPRETACIÓN POR APARTADOS.

7.1.1. APARTADO I:

La cruz del olivar

La redondilla con que da comienzo el poema fue cambiada por el propio autor para su edición de las *Obras completas* (1884). Los versos originales que se incluyeron en *Poesías VIII* eran los siguientes:

Muerta la lumbre solar
iba la noche cerrando,
y dos jinetes cruzando
a caballo un olivar.

En 1884 la edición definitiva de Barcelona cambiaba el verso último de la estrofa, quedando de la siguiente manera:

Muerta la lumbre solar
iba la noche cerrando,

y dos jinetes cruzando
a buen paso un olivar.⁹⁵³

El propio autor explicó este cambio del último verso en la nota previa que escribiera para aquella edición de Barcelona de sus *Obras completas* (1884), censurando el pleonasma:

Un jinete no lo es si no va a caballo. «Lorenzo de Porras asomó entonces por el encinar con cuatrocientos jinetes», es decir, con cuatrocientos soldados de caballería. Así es que al leer que mis dos jinetes cruzan a caballo un olivar, me ha parecido que mis dos jinetes van dos veces a caballo.⁹⁵⁴

El inicio de la composición responde al estilo misterioso con que Zorrilla firma varios de sus escritos. El autor, que a conciencia introduce al lector en una historia ya iniciada, juega con el desconocimiento de éste, y es por ello que presente sucesos enigmáticos, provocando así que su interés se doble en intensidad, sin poderse percatar de lo que finalmente está ocurriendo con la historia (empezada *in medias res*).

La presentación de los personajes se hace de forma indeterminada, alejada y vaga, dando lugar al misterio y a lo reservado de la situación. El autor irá desvelando poco a poco la razón por la cual aquellos dos jinetes galopan por un olivar de noche, mostrará el destino de su viaje, pero todo ello progresivamente, sin comunicar de una sola vez toda la información. Al final del apartado se nos habrán dado los suficientes detalles para reconstruir lo sucedido.

⁹⁵³ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 330. Existen muy pocas variantes entre la edición definitiva de 1884, revisada por Narciso Alonso Cortés y utilizada por nosotros a lo largo de la tesis, y la edición primera de *Poesías VIII*. En la *nota a pie* siguiente citaremos aquellos cambios que el autor decidió realizar, exponiendo los comentarios que el propio Zorrilla hiciera sobre los mismos en la edición de 1884.

⁹⁵⁴ *Nota a El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 2.203. Los comentarios referidos a sus cambios en los versos no se terminan en el fragmento citado. A continuación expondremos aquellos otros que completan la misma nota:

Mas adelante están los dos caballos de mis dos jinetes amarrados a una cruz de hierro, donde aguardan *en silencio* acostumbrados a esperar: lo cual parece indicar que alguna vez han esperado o podido esperar *hablando*. Lo que quise decir, y no supe entonces, fue que esperaban tranquilos, sumisos, quietos, y ahora lo digo.

Al final del número II digo que el capitán con un último esfuerzo despoja la calle entera: una calle no puede ser despojada de gente, sino despejada; que es indudablemente lo que quise decir, y no pude, vencido por el asonante del verso par.

En la segunda parte del número VIII, Montoya, a un fantasma que se le acerca, *ve* que le dice: y *lo que se dice no se ve, sino que se oye*. Estas y otras faltas por el estilo he corregido, porque lo he creído indispensable; y espero que mis lectores harán justicia a la modestia con que expongo y corrijo mis errores.

En otra composición de su legendaro Zorrilla iniciará el poema de manera muy parecida, con la descripción de unos caballeros galopando. Se trata del texto *Historia de un español y dos francesas*, cuya incógnita se irá clarificando de acuerdo a la conversación que entre ellos mantienen poco después de comenzar la trama. Pero en *El capitán Montoya* el misterio se alarga, se prolonga el desasosiego del lector que ignora lo que sucede, preguntándose el porqué del galope. Se asume automáticamente que aquellos hombres tienen intenciones innobles, alguna mala acción están dispuestos a cometer en breve; el momento utilizado (de noche y cuando la ciudad duerme), la rapidez de su caballo, el hecho de ir embozados y ocultos, todo ello nos comunica precisamente un comportamiento quizás criminal.

El lector se pregunta las razones de su actitud en la sombra, sin embargo no presiente la pena y angustia sobre los dos jinetes, sino la amenaza que ellos pueden suponer para la vida, quizás, de otros hombres.

García Lorca incluyó en el *Romancero gitano* (1924-1927) el poema *Romance de la pena negra*. En él utiliza precisamente el apellido Montoya para nombrar a la muchacha; ¿hacia dónde se dirige Soledad Montoya? ¿cuál es su destino? Como ocurre con el poema de Zorrilla, se presenta a un personaje rodeado de incógnitas, el cual se precipita hacia lugar indeterminado y bajando sola por el monte, todavía oscuro (amanecerá en breve). Ese desasosiego que le invade al lector es fundamentalmente pena por la muchacha, cierta angustia, piensa que algo le ocurre a Soledad. Pero lo realmente atractivo es el hecho de que el granadino introduzca las preguntas del lector en el mismo poema, siendo contestadas por la gitana de mala manera. Lo que se pregunta el lector del poema narrativo de Zorrilla también se lo plantea en el romance, sin embargo García Lorca hace que esas preguntas lleguen a oídos del personaje a través del narrador:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
[...]
Soledad: ¿por quién preguntas
sin compañía y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?..⁹⁵⁵

⁹⁵⁵ Federico García Lorca, *Obras completas*, volumen 4, RBA Editores, Barcelona, 1998, p. 18.

El narrador tomará parte activa y física también en el texto legendario del capitán Montoya, será en el apartado VIII, y lo veremos detalladamente en su momento.

Constantes detalles informativos sobre los dos jinetes se sucederán con el paso de los versos. Van armados con pistolas y espadas, cuyos extremos sobresaldrán como apéndices de sus nocturnas figuras, pues las primeras asoman por los arzones de la silla, mientras aquellas otras son largas y *crujen* con el trote. De ambos se diría que traman asunto malvado pues se ocultan tras la capa y el sombrero calado. La presencia de ambos hombres produciría en el ajeno transeúnte una opinión poco favorable, creyéndolos «bandoleros», como directamente señala el narrador.

La vuelta de don Juan de Alarcón tras su estancia en Italia incluido en el *Apéndice* de *Margarita la tornera*, describe también la impresión que el caballero produce en aquellos otros hombres que se cruzaban por su camino. Como el inicio de *El capitán Montoya* iba armado y causaba igualmente mala impresión:

un hombre mal ataviado,
cuyo traje y porte fiero
le daban por extranjero,
aunque no por muy honrado.
Traía el ceño fruncido,
a través del cual brillaban
dos ojos que a par miraban
con insolencia y descuido.
Una daga milanese
por la cintura cruzada,
y una larguísima espada
en dos garabatos presa.
[...]
Al ver su cuerpo fornido,
su capa al hombro y su fiera
presencia, bien se pudiera
tomarle por un bandido.⁹⁵⁶

Uno de ellos porta un sombrero hecho con pelo de castor, adornado con una cinta; el otro luce en su tocado una pluma. De esta manera advertimos que el segundo, el del sombrero emplumado, es un caballero de alta

⁹⁵⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 611.

alcurnia, quien probablemente vaya acompañado de su criado, el del tocado de castor (más humilde). La posición en la carrera también es prueba de la jerarquía, y es así que el narrador indica con evidente intención la colocación de ambos:

Llevan, porque se presuma
cuál de los dos vale más,
castor con cinta el de atrás,
y el de adelante con pluma.

La condición social de cada uno de ellos se clarifica todavía más al terminar ambos jinetes su carrera. Es entonces cuando el que cabalgaba primero da la brida al de atrás que, obediente, espera con los caballos el regreso de su amo, quien se adentra entre las sombras de la noche (algo malvado planea):

Echóse a tierra el primero,
y al dar la brida al de atrás,
aquí, dijo, esperarás;
y el otro dijo: aquí espero.⁹⁵⁷

Antes de pararse en su viaje, el camino se hubo dividido en dos vías distintas a la altura de un cerro. El narrador describe simbólicamente cómo el camino de la izquierda, la siniestra, es de difícil tránsito, enmarañado de cardos espinosos; mientras que el de la derecha, coronado por una cruz, es de gustoso paseo, rodeado de árboles frutales, que dirige al caminante hacia un monasterio. La simbología es sencilla, muy elemental, y el final de la leyenda mostrará precisamente que el camino de Dios –si bien con otra finalidad distinta con la que ahora el capitán toma la senda– es el apropiado para una vida virtuosa y ejemplar, limpia de las espinas del pecado. Recordemos igualmente el valor de amparo y protección con que el monasterio se presenta en la leyenda tercera de los *Cantos del trovador* cuando Margarita regresa al convento para protegerse de la crueldad, tanto meteorológica como humana.

El misterio del relato en verso es cada vez mayor, y todo a pesar de que progresivamente vamos recogiendo más información sobre los personajes.

⁹⁵⁷ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 330.

El lector ya ha sido informado, por ejemplo, que de aquellos personajes nombrados uno de ellos es un caballero de alto linaje, mientras que el otro, quien le acompaña, no es más que su servidor; también sabe que el destino de su carrera es un monasterio, en cuyos alrededores se han parado. Sin embargo es ahora, curiosamente cuando más sabemos sobre ellos, el momento en que en mayor medida el misterio se acrecienta. Tras dejar al servidor junto a los caballos, el señor se pierde entre las sombras en una toma totalmente visual, muy cercana a un encuadre cinematográfico:

Y hacia el convento avanzando
del caballero, en la oscura
sombra, se fuga la figura
hasta perderse menguando.⁹⁵⁸

Parecida descripción vuelve a utilizarse por el poeta en *Margarita la tornera* en dos momentos:

y devolviendo las joyas
tomó la puerta en silencio;
y aquellos a quien despoja
le vieron por la escalera
sumirse como una sombra.⁹⁵⁹

viendo cómo por la entrada
de una escalerilla angosta
el impetuoso don Juan
se hundía como una sombra.⁹⁶⁰

Resulta muy original que tras aquella enigmática despedida entre sombras del caballero, que avanza hacia un monasterio, el ojo del narrador se dedique a describir la inactividad del mozo que cuida de los animales. El argumento se encuentra en el amo que acude –de noche y embozado– a un convento, creando una expectación en el lector que se ve totalmente quebrada al dedicar el narrador con exclusividad sus versos a retratar la anodina actividad del servidor, que espera quieto la llegada de su señor.

⁹⁵⁸ *Loc. cit.*

⁹⁵⁹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 581.

⁹⁶⁰ *Loc. cit.*

La segunda vez que se narre la vuelta de los jinetes al mismo sitio será cuando el narrador acompañe con su mirada las acciones del emplumado caballero, mostrando los avatares del joven galán, hasta entonces sólo conocidas por las conversaciones con el criado.

Si recordamos el *Don Juan* de Molière⁹⁶¹ (1665), advertimos en el inicio del acto I una situación paralela. Como ocurre en Montoya, allí da comienzo la obra con la perspectiva del criado, en su espera al Tenorio, y no recrea la aventura del galán con la nueva dama que ha conquistado. No obstante la diferencia es más que ligera, ya que Molière no escenifica la acción de don Juan porque es de todos conocida (los criados la comentan), sin embargo en Zorrilla ignoramos su aventura, no tenemos apenas información por la que interpretar la finalidad del viaje.

La pequeña pieza dramática de Pushkin *El convidado de piedra*⁹⁶² (1826-1830) retrata curiosamente una situación igual a la que Zorrilla describe, incluso coinciden en el nombre de la monja. Leporello y su amo comentan antiguas conquistas, entre ellas recuerdan a la monja del convento de San Antonio:

LEPORELLO: Sí, para mí es memorable: el convento
de San Antonio. Usted lo visitaba.
Yo me quedaba en esta arboleda
con los caballos. ¡Qué maldito oficio!
Usted pasaba el tiempo, me imagino,
mejor que yo.

DON JUAN: ¡Inés! ¡Mi pobre Inés!
¡Ay, ya no existe! ¡Cuánto la amaba!⁹⁶³

Con los caballos, como Leporello, también esperaba el criado de Montoya el regreso de su amo. El vendaval que azotaba el olivar no impedía que el sirviente, oculto en su sombrero y capa, permaneciera inmóvil junto a la cruz en que estaban amarrados los caballos. Esa es la acción que describe el narrador, precisamente la inactividad del humano, quieto como un busto de piedra, tal cual esos pequeños monumentos que

⁹⁶¹ Molière, *Teatro*, ediciones Giner, Madrid, 1973, pp. 37-40.

⁹⁶² Alexander S. Pushkin, *Obras dramáticas*, edición de Mijaíl Chflikov, Cátedra, Madrid, 2004.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 213.

era costumbre entonces poner en los lugares donde se había cometido un asesinato⁹⁶⁴:

Un pie sobre el otro pie,
embozado hasta las cejas,
metido hasta las orejas
el sombrero, se le ve
como un entallado busto
de alguno que allí murió,
y allí ponerse mandó
por escarmiento o por susto.⁹⁶⁵

Propio del movimiento romántico europeo, Zorrilla describirá, durante la espera del criado y la estancia del señor en el monasterio, el tremendo temporal que estremece el lugar. Para recrearlo utilizará el modelo descriptivo que ya hubimos señalado en el punto 2.1.1 de esta tesis, patrón tomado por el autor en un número muy elevado de leyendas de su etapa dorada. Una noche cerrada, hasta el punto que ni siquiera las estrellas podían abrirse paso y ser vistas por los ojos de los hombres, envolvía el monte en que se encontraba el monasterio. La noche en el poema sobre Montoya cobra una importancia mayor que en el resto de leyendas, ya que será el escenario de la mayoría de los fragmentos descritos; la acción transcurre con frecuencia en hora nocturna.

La naturaleza desatada, pretendiendo intimidar al lector con fragmentos violentos y amenazantes, toma el protagonismo durante la espera. Unos fenómenos temporales, descritos con crudeza y realismo, que están fielmente ligados a la acción supuestamente vil que el caballero de noble linaje comete en el monasterio. Pareciera como si el vendaval tuviera las características de la ira de Dios, afectado y furioso por su comportamiento:

Mugía en las cañas huecas
en son temeroso el viento,
rasgándose turbulento
por entre las ramas secas.
Y en los desiguales hoyos
con las lluvias socavados,
hervían encenagados

⁹⁶⁴ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, edición de Jean-Louis Picoche, clásicos Taurus, Madrid, 1992, p. 100.

⁹⁶⁵ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 330

sin cauce ya los arroyos.⁹⁶⁶

La tormenta como castigo del cielo por algún pecado o acción malvada, provocada por la cólera divina, es citada por Julio Caro Baroja en su estudio *Ensayo sobre la literatura de cordel*:

Como castigo del cielo, como debido a la ira de Dios, se da en un pliego la tormenta que se desencadenó sobre Llerena y sus pueblos a 7 de agosto de 1757 y antes en 1672, se juzga aviso el huracán que arrasó a Plasencia⁹⁶⁷

Recordemos que la descripción del mal tiempo fue también utilizada por Lozano en su versión de la tradición *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, en que Lisardo debido a la oscuridad del momento debía hacer uso de la espada como bastón para apoyarse y no irse al suelo. Se trata de un retrato sombrío que anticipa en algunos momentos –como dijimos– la estética romántica, a pesar de ser una obra de 1658; la influencia de esta obra sobre la tradición del caballero que presencia su propio entierro es muy notable, y la leyenda de Zorrilla es precisamente una de las versiones de la rama o bloque de Lisardo.

El cielo encolerizado, que expresa su malestar violentamente en forma de tormenta, puede servir de indicio al lector en cuanto que, efectivamente, el caballero visita el monasterio para verse con una de las esposas de Dios, como sabremos tras su vuelta y conversación con el criado; pero también la cólera divina está justificada en otro inapropiado e irreverente comportamiento de aquellos hombres:

Y al hierro santo amarrados
ambos caballos estaban,
y allí quietos aguardaban
a esperar acostumbrados.⁹⁶⁸

Cometen sacrilegio. Aquellos jinetes, inmorales y despreocupados, atan sus bestias al crucero de hierro insultando con ello gravemente al Señor. Parecen estarse acumulando toda una serie de errores que advierten de un

⁹⁶⁶ *Loc. cit.*

⁹⁶⁷ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 123.

⁹⁶⁸ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 330.

correctivo sobre el caballero. Se preludia algún castigo relacionado con la cólera divina, como finalmente ocurrirá con la visión del entierro.

Muy parecida resulta la escena de la leyenda *Historia de la primera Rosa* (1855) –incluida dentro del volumen *La flor de los recuerdos*– en ella el caballero galán tratando de escalar hasta el aposento de su amada, hace un mal uso también del sagrado, y se apoya en la cruz para lograr su fin:

Afirmó el pie derecho sobre el hierro
de la saliente cruz de la lucerna;
elevóse: cogió con ambas manos
dos barras del balcón, y en sus muñecas
poderosas fiando, suspendido
dejó su cuerpo sin temor en ellas.⁹⁶⁹

El galán de esta historia no presenciará la ceremonia fúnebre de su muerte, sin embargo, a pesar de no verse a sí mismo como un finado, sí que observará sin embargo el cadáver de Rosa. Por tanto, no será asustado con la visión de su cadáver, sino con el fallecimiento de su amada, todo artificialmente preparado por el supuesto padre de la muchacha (cuya finalidad era que cesara en su interés por ella).

La actitud de los caballos, quietos, en silencio, y «a esperar acostumbrados» puede ser entendido como un indicio de que, precisamente, no es la primera vez que los jinetes acuden al monasterio, ni tampoco la vez primera en que son amarrados a la cruz. Quizás el autor pretendiera expresar que los animales están acostumbrados a esperar a su amo, igual que el criado que junto a ellos permanece, pero no en el monasterio especialmente –según hemos interpretado nosotros– sino en cualquier otro lugar, debido a la peculiar condición adonjuanada del propietario. No obstante la confirmación de que el galán y su servidor han acudido con cierta frecuencia al convento se encuentra en la conversación llevada a cabo por los dos jinetes una vez vuelto el caballero (en que igualmente se rebela lo que sospechábamos, que el galán acudía al cenobio para verse con una monja). Pero antes de que regrese junto a su servidor, el narrador informa de que la espera alcanzaba ya la hora de duración. Tras describirse el repique de las campanas del templo, de inmediato regresa el caballero, antes que la vibración de las mismas se ahogara por completo:

⁹⁶⁹ *Dos Rosas y dos Rosales*, en *OC*, I, p. 1.716.

Y ya se estaba una hora
de espera a expirar cercana,
cuando sonó una campana
de lengua aguda y sonora.
Y aún duraba por el viento
su vibración cuando el guía
alguien notó que venía
por el lado del convento.⁹⁷⁰

Las campanas probablemente llamaran al rezo de la primera hora canónica del día, esta es la de maitines. De esta manera interpretamos que los amantes se entrevistaron, en esta ocasión, antes de que comenzara el oficio divino. La descripción de la redondilla inicial en que se refería que la noche se iba cerrando señala que probablemente no nos equivocamos si pensamos que se trata de un período cercano a la una de la madrugada.

Las citas entre la monja y el caballero solían llevarse a cabo durante la llamada al rezo de los maitines, momento en que la hermana se demoraba en el atrio del monasterio. En el apartado VII se dirá lo siguiente en referencia a sus citas a escondidas:

Ni visteis que en vez de andar
al toque de los maitines
desde su celda al altar
solía más tarde entrar
al atrio de los jardines.⁹⁷¹

Sin embargo en esta primera ocasión el caballero y la monja no han esperado a que tocara a maitines para verse, sino que precisamente ha sido justo al repique de las campanas cuando el galán hubo abandonado a la religiosa.

Formando parte importante de la escena, se encuentran los elementos sonoros, que hacen todavía más inquietante la atmósfera descrita. Se trata de ruidos variados como el azote del viento golpeando las cañas huecas, el sonido del aguacero, o el tañer de las campanas, que con el fin de sobrecoger y agitar al lector, logran introducirlo todavía más en el realismo del cuadro. Precisamente la prolongación del sonido de la campana, cuya vibración se mantiene grabada en el aire tiempo después de haber sido

⁹⁷⁰ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 331.

⁹⁷¹ *Ibidem*, p. 343.

golpeada, es una descripción acústica que Zorrilla empleará posteriormente en *Margarita la tornera*. Dos veces el autor utilizará en este poema una descripción parecida, pero ninguna de ella referente a una campana; la prolongación sonora de dos aldabadas, así como la del ruido del aire sobre unas hojas de laurel que se expande por un claustro, será ejemplo de ello:

dio en la puerta dos seguidas
aldabadas formidables.
Sonaron primero en ella,
después en las cavidades
de lo interior retumbaron,
y al fin las devoró el aire.⁹⁷²

De los laureles del huerto
la hojas mecidas suenan;
y el claustro vecino llenan
del ruido amedrentador,
que prolongado en la bóveda
y perdido en su hondo hueco
sin cesar le arrastra el eco
de uno en otro corredor.⁹⁷³

El amo y el mozo retoman entonces el camino de vuelta. Sin mencionar palabra asieron los bridones y se pusieron a cabalgar. La actitud del caballero provoca probablemente que su sirviente se atreva a preguntar por la cita; resulta que el señor, apartándose de las formalidades y exigencias con los criados, permite que su subalterno camine junto a él, a la misma altura, sin mantener el orden señalado en el camino de ida (señor delante criado detrás):

Y es fama que menos fiero
el señor con el criado,
dejóle andar a su lado
como digno compañero.⁹⁷⁴

⁹⁷² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 596.

⁹⁷³ *Ibidem*, 570.

⁹⁷⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 331.

Interpretamos, como hiciera el criado, que aquel caballero –del que todavía ignoramos su nombre– ha tenido una buena noche, y regresa satisfecho a la ciudad. Por ello su sirviente aprovecha la ocasión, y pregunta por lo acontecido:

-Señor, ¿cómo está la monja?
-¿Y cómo ha de estar, Ginés?
Atortolada a mis pies,
y más blanda que una esponja.
-¿Y pensáis dejarla así?
-¡Dejarla! ni por asomo:
no sé todavía cómo
mas la sacaré de allí.
Que según lo que yo he visto,
más quiere la tortolilla
volar libre por Castilla
que estar en jaula con Cristo.⁹⁷⁵

Las preguntas directas de Ginés prueban que conocía la razón por la que habíanse dirigido al monasterio, de la misma manera que nos indica que ya han acudido con frecuencia al mismo lugar, y tratado el caballero varias veces con la religiosa. Da la sensación de que la relación entre la monja y el seglar no es muy reciente. De esta manera el narrador nos introduce en una historia de amor ya empezada, *in medias res* (como ya comentamos), diferente a la que posteriormente se tratará en *Margarita la tornera*, cuya relación será tomada desde su mismo origen.

En el apartado VII de la leyenda se comentará que han sido numerosas las citas entre los amantes, sin embargo será en “La cruz del olivar” la única ocasión en que se narra un encuentro a escondidas entre los dos; ni tan siquiera eso, porque el ojo del narrador se queda fijo en el criado. La vez siguiente en que se dispone el autor a narrar un nuevo encuentro será la noche pactada de la huida, y el encuentro no se llegará a producir.

El apartado VII, además, llevará a cabo una descripción de la monja seducida, dando valor y consistencia a las palabras mencionadas por el caballero a su criado en torno al deseo de la religiosa por abandonar el convento:

⁹⁷⁵ *Loc. cit.*

¡Oh!, que al abrir un convento
a doña Inés de Alvarado
obraron con poco tiento,
que bien se ve que su intento
no la llamaba a su estado.⁹⁷⁶

Las escasas palabras que entre amo y mozo se intercambiaron al final de este primer apartado, antes de que el fuerte vendaval impidiera que la comunicación entre los interlocutores no fuera posible, resultan suficientes para configurar el que va a ser tema principal de la leyenda: la relación entre un seglar y una monja. Es de notar la participación del narrador, que en momentos pareciera como si estuviese físicamente presente en el mismo lugar de los hechos, afectándole ese mismo viento que no permite el intercambio de palabras entre el caballero y Ginés:

Y aquí el recio vendaval,
en voz y empuje creciendo,
puso lo que iban diciendo
para escucharse muy mal.
Y ellos, temiendo que acaso
les cogiera la tormenta,
sacaron por buen cuenta
los caballos a buen paso.

Esa cercanía del narrador con los personajes y con las escenas que describe, pareciendo formar parte de los figurantes del poema, será todavía mayor en el apartado VIII. Allí incluso hará partícipe al lector en la aventura, ya que junto a él seguiremos –literalmente– al caballero en su avance hacia el convento.

A buen paso los caballos cruzaban el olivar al empezar el poema, y a buen paso dice también el narrador que abandonan el convento. La estructura del apartado responde entonces a dos momentos de velocidad y rapidez (principio y final del mismo), breves en comparación con la extensa descripción del mozo guardando los caballos, inmóvil bajo el aguacero, de extensión mucho mayor y movimiento inexistente, respondiendo, por tanto, a una curiosa estructura en forma de ritmo anfíbraco breve-larga-breve (U – U). Mantiene el apartado un orden

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 341.

circular perfectamente desarrollado, donde el galope del inicio se ve correspondido con un galope final, uno de ida y el otro de regreso. Este primer apartado se construye de acuerdo a una combinación de elementos que se volverán a repetir de forma muy parecida en el fragmento VIII de la leyenda. En este otro se describe de nuevo la partida de los dos personajes al convento, de noche, al galope, y con la espera del criado junto a los caballos, pero en esta ocasión llevando un animal más (para la religiosa). La leyenda podría perfectamente seguirse si tras el apartado primero se continuase con el VIII, obviando los fragmentos comprendidos entre ambos momentos, desarrollando exclusivamente la historia de amor con la monja; no obstante se eliminarían esos otros apartados que completan la visión de los dos personajes protagonistas, el caballero ocioso y la religiosa sin vocación. Podría el autor haber anulado la trama secundaria con la hija del duque y los episodios que narran la vida llevada a cabo por los personajes. Ciertamente se trata de aspectos externos, ajenos a la historia del aviso divino (la tradición del caballero que asiste a su propio entierro), sin embargo se trata de valioso relleno con el que Zorrilla va a forjar los rasgos de don Juan Tenorio y doña Inés de Ulloa, personajes de su drama de 1844. De la misma manera que existen ediciones de *Margarita la tornera* en que el *Apéndice* es eliminado, acabándose la leyenda con el milagro mariano⁹⁷⁷, también encontramos un texto de *El capitán Montoya* donde el fragmento inicial analizado es continuado precisamente por el canto VIII, eliminando de la construcción los apartados II-VII del poema⁹⁷⁸.

A pesar de todo no se debe interpretar que la noche inicial del apartado primero y la noche del fragmento VIII son seguidas, siendo los otros seis cantos que quedan entre medias una digresión en forma de recuerdo o comunicación añadida fuera del transcurso lineal de la historia; es decir, no es correcto pensar que la escena recientemente descrita es continuada con la cita postrera, en que llevaban un tercer caballo hacia el convento. El poema sigue un desarrollo normal, cronológico, sin *juegos malabares* en la construcción.

7.1.2. APARTADO II:

Cuchilladas en la calle

⁹⁷⁷ La edición *Leyendas* a cargo de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 2000.

⁹⁷⁸ Esta composición ha sido encontrada en Internet, en www.cervantesvirtual.com; también hay otro texto de la leyenda completo en esta misma página web.

Este segundo canto tiene ambientación en una noche nublada, en que nuevamente la luz de las estrellas es ahogada y la oscuridad se muestra absoluta. Curiosamente se ubica la acción en un lugar determinado, la ciudad de Toledo, y en una época específica, el mes de octubre. En el apartado I ninguna de estas dos informaciones nos fue comunicada:

de la ciudad de Toledo
en una calleja corva
que el paso desde el alcázar
a Zocodover acorta,⁹⁷⁹

Ya comentamos en el punto 2.1.2 de la presente tesis la frecuencia con que Zorrilla empieza una leyenda –o uno de sus apartados– ofreciendo una descripción panorámica de una ciudad bajo la noche. Se recrea entonces en dibujar los edificios, murallas, calles con la tranquilidad y el misterio de una ciudad a oscuras y en silencio, cuando todos permanecen en sus casas. En este apartado II se describirá la ciudad de Toledo, de noche, cuando los lugareños descansan en el interior de sus hogares.

Esta misma ciudad castellana es escenario de varias leyendas del poeta, entre ellas *La princesa doña Luz* (1840), *Un testigo de bronce* (1845), y sobre todo *A buen juez, mejor testigo* (1838), en que se citan continuamente lugares específicos de la ciudad, como son Zocodover, la Visagra o el Cambrón. Lo mismo ocurrirá con *El capitán Montoya*, en este poema se señalarán lugares concretos de la urbe, datos precisos sobre la localización geográfica que hacen que, obviamente, la historia adquiera mayor realismo a los oídos del receptor:

el capitán y Ginés
salían al dar las dos
de la empinada Toledo
por las puertas del Cambrón.⁹⁸⁰

Tal cual ocurriera con el canto anterior, se inicia este episodio con la presentación de una situación altamente extraña y misteriosa. Seis hombres embozados se apostan de noche en Toledo, escondidos en una calle cercana

⁹⁷⁹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 331.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 340.

a la plaza de Zocodover. El narrador se limita a describir sus movimientos exclusivamente, sin comunicarnos sus intenciones, y el lector es obligado a leer hasta el final del cuadro si quiere enterarse de lo que realmente ocurre. Zorrilla vuelve a emplear entonces el mismo sistema que utilizara durante todo el canto primero, esto es la incertidumbre.

Además introducirá por segunda vez la expresión «es fama»⁹⁸¹ que señala el carácter legendario de la historia y del personaje, tomando el narrador el papel de transmisor fiel del folklore, en donde toma origen la tradición que está recreando:

es fama que se apostaron
seis hombres, que grupo forman
de una de las dos esquinas
a la prolongada sombra.
[...]
Repartiéronse sus puestos
con precaución previsor
favorable a los que esperan,
y a los que lleguen dañosa⁹⁸²

Empleará el mismo desarrollo de la acción que el utilizado en el primero de los apartados. Si la espera del criado completaba la mayor parte del episodio anterior, otro momento parecido se describe en el nuevo canto. Tras informar de la presencia de seis hombres que se esconden en las cercanías de la plaza de Zocodover, justo al inicio del episodio, este momento será sucedido por otro cuadro extenso que representa la larga espera que aquellos hombres llevan a cabo. La gran diferencia es que si en el fragmento del olivar conocíamos la razón por la cual Ginés esperaba (el regreso de su amo), en este nuevo fragmento ignoramos por completo qué es aquello por lo que seis hombres aguardan ocultos y en absoluto silencio. Además el autor hace uso de la recreación de toda una serie de ruidos que deshacen y fracturan la completa calma y silencio de la calle. La atmósfera resulta amenazadora, inquietante, y ese silencio es alterado continuamente por elementos sonoros de diversas formas. El elemento auditivo es de nuevo pieza fundamental de la descripción, exactamente igual a como pasara en “La cruz del olivar”. Ginés, impávido, no se inmutaba de ninguno

⁹⁸¹ Fue utilizada previamente en el apartado anterior (*QC*, p. 331) cuando los dos jinetes se disponen a volver a la ciudad:

Y es fama que menos fiero (...)

⁹⁸² *Ibidem*, pp. 331-332.

de los sonidos que alrededor suyo se producían, ni siquiera del que hacían los caballos que cuidaba:

Ni de la áspera maleza
pisada al agrio rumor
les volvió su guardador
sólo una vez la cabeza⁹⁸³

De igual manera se vuelve a repetir el mismo motivo, y los misteriosos hombres ocultos permanecían impasibles ante los ruidos cercanos, concentrados en su labor:

Se oían de cuando en cuando
sonar por la calle próxima
puertas y aldabas de casas,
pasos y voz de personas.
Mas nada a los apostados
mueve, anima o impresiona,
ni voces, ni transeúntes
parece que les importan⁹⁸⁴

Finalmente el sonido de la campana marca el final de la espera; si ante el monasterio (junto al olivar), era el toque de maitines, en la ciudad de Toledo será el repique de las once campanadas con que se anunciaba al pueblo la hora del día. Los misteriosos asaltantes se preparan y dará comienzo la acción.

Propio del modelo descriptivo de Zorrilla es el contraste. Momentos de tranquilidad son quebrados por una sucesión de versos llenos de actividad, el silencio absoluto es roto por el sonido de las campanas, y la inmensa negrura de sus noches se opone a la presencia de una luz, ínfima, pero suficiente para imponerse. Tras escucharse las once campanadas la claridad romperá con la sombría homogeneidad reinante; todo ello buscando el juego de luces y sombras del que Zorrilla era tan aficionado:

Corriéronse los cerrojos,

⁹⁸³ *Ibidem*, p. 330.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 332.

rechinó la llave sorda,
y un cuadro de luz voluble
vaciló en piedras y losas.
[...]
Quitó la luz el de dentro,
dobló a la puerta la hoja,
quedó en tinieblas la calle⁹⁸⁵

Se trata de una luz efímera, apenas unos instantes se impone el fulgor a la oscuridad, hasta el punto de que la puerta, al momento, vuelve a cerrarse y la claridad desaparece. Exactamente la misma descripción utilizará Zorrilla en su *Apéndice de Margarita la tornera*:

Pasaron tras de los golpes
de silencio unos instantes,
hasta que de una ventana
se alumbraron los cristales.
Apareció detrás de ellos
una sombra vacilante,
el reflejo de una luz,
[...]
y la ventana cerrándose
abrióse al punto la puerta,
y a oscuras quedó la calle.⁹⁸⁶

A partir de este momento la actividad irrumpe, los versos se hacen trepidantes hasta el final del cuadro. Los seis asaltantes ocultos se lanzan sobre una muchacha a quien intentan raptar, y es el padre quien se opone a tamaña afrenta. Tiene lugar entonces la descripción por parte del narrador de una desigual pendencia. Es muy propio de Zorrilla la descripción de duelos y batallas, sus versos captan la rapidez de los movimientos, la actividad y agitación, la tensión del instante:

Llueven los tajos sin tino,
y aunque se tiran con cólera,
como tirados a ciegas
la mayor parte malogran.

⁹⁸⁵ *Loc. cit.*

⁹⁸⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, pp. 596-597.

Pero valientes parecen,
porque se buscan y acosan
con terquedad tan resuelta,
que unos de otros se asombran,
dan, hieren, cubren, atajan,
tierra ganan, tierra cortan,
y al ruido de los aceros
la vecindad se alborota.⁹⁸⁷

Comenzada la pendencia entre los bandidos y el padre de la muchacha, sale en defensa del agredido un noble caballero; así lo identifica el narrador por su pluma en el sombrero y la grandeza de su acción. Con la gran habilidad que demuestra tener en el manejo de la espada así como el valor y fortaleza de su brazo, el caballero logra reducir a los salteadores en poco tiempo:

En esto la calle arriba
llegó un mozo a quien abona
por noble la larga pluma
con que su sombrero adorna
[...]
Púsose en pro de la dama
como quien hidalgos goza
pensamientos, y ha nacido
de noble sangre española⁹⁸⁸

Ignoramos, en principio, si el caballero de Toledo es el mismo que aquel otro que visitara junto a su criado el convento del olivar. En todo caso los dos son nobles, y ambos portan pluma en el sombrero. Si la acción del primero era afrentosa y poco virtuosa, la actitud del caballero de este segundo cuadro es totalmente noble y digna de un héroe; propia –en definitiva y según testimonia el narrador– de «la noble sangre española». Esta alusión patriótica es común en Zorrilla, al cual le gustaba recrear la época de los Austrias (como ocurre en las dos leyendas que analizamos), precisamente por ser la etapa en que España era el referente mundial, y utilizando el adjetivo «español» con connotaciones de honor y valentía. En *Margarita la tornera* volvemos a encontrar un ejemplo similar, cuando el caballero noble de la posada ayuda a la monja, abandonada por don Juan:

⁹⁸⁷ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, pp. 332-333.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 333.

¡Levantad, por vida mía!
Cualquier noble español lo mismo haría.
Ea, venid, que enganchen y partamos.⁹⁸⁹

Al final del cuadro se hace la presentación del héroe. El propio caballero dará su nombre a los salteadores, quienes –debido a la muestra de valentía– creen haber combatido contra el mismo demonio.

La alusión al diablo es propia en estos poemas románticos; Félix de Montemar o don Juan Tenorio son constantemente calificados de tal manera, No tener miedo a la muerte, no pensar jamás en la cólera divina son las principales causas. En la leyenda analizada las palabras del bandido acusándole de demonio puede tener un valor añadido, una doble lectura, ya que el noble es precisamente –como ya se sospechaba y sabremos con toda claridad al inicio del cuarto apartado– el caballero que con Ginés acudió al convento para encontrarse con una monja. El comportamiento de rebeldía hacia Dios, ya que no le importa seducir a una de sus mujeres, es valedor entonces del calificativo utilizado por el bandido:

Con tiempo y valor apenas
para su defensa propia,
dijo uno de ellos: *¡A tanto
sólo el demonio se arroja!*
y al escucharle el mancebo
dijo con voz poderosa:
*Con una legión no basta
para el capitán Montoya.*⁹⁹⁰

El hecho de que sea capitán explica su gran habilidad en el manejo de la espada, dando valor de nuevo al ejército poderoso que España en aquella época poseía. Base fundamental para entender el personaje es que se trata de un capitán sin guerra, ocioso. Con evidente intención el narrador comunica el nombre del héroe al final del episodio. Como Cyrano de Bergerac⁹⁹¹, acto II escena IX (que lo cuenta a los cadetes), demuestra poder reducir él sólo toda una legión enemiga. Don Juan de Alarcón también era muy hábil esgrimidor, como Tenorio y Montemar, jóvenes ociosos, sin ocupación y con dinero.

⁹⁸⁹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 591.

⁹⁹⁰ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 333.

⁹⁹¹ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Espasa-Calpe, Madrid, 2004, pp. 126-132.

Finalmente hará acto de presencia la ronda, poniendo en evidencia su rapidez y disposición.

La estructura del cuadro vuelve a destacar por una disposición en la acción donde nuevamente se subraya la ausencia y posterior presencia de movimiento. Hacia la mitad del apartado se produce una ruptura. El sonido de las campanas y de la luz que a continuación se presencia supone el *encendido de motores*; y si hasta el momento tranquilidad y calma reinaban en la trama, tamizada por el misterio de los seis hombres ocultos, a partir de entonces se desata una actividad violenta, fugaz, muy dinámica, que termina con el final del cuadro.

Asistimos a un ritmo en dos pasos; de espera y lucha, de calma y actividad. Una recreación de velocidades similar al ritmo trocaico (- U), siguiendo con el *juego* del apartado anterior.

7.1.3. APARTADO III:

Ofertas

Si entre los dos primeros apartados no existía una continuidad clara, hasta el punto que ignoramos si la cita oculta con la monja y la lucha contra los bandidos junto a Zocodover son actividades cercanas o lejanas en el tiempo, advertimos sin embargo que la acción relatada en el canto segundo es continuada en este siguiente apartado de manera totalmente lineal, sin que se pueda interpretar que haya entre medias posibles periodos temporales. Si el episodio anterior terminaba con la entrada de la ronda en la calle donde se produjeron los altercados, los versos iniciales de este nuevo apartado describe precisamente la actitud de la justicia, que llega una vez concluida la reyerta.

A pesar de la brevedad del apartado se destacan, sin embargo, dos momentos bastante significativos. Tras la pendencia, el individuo víctima de los ataques que fuera ayudado por el capitán, se muestra muy agradecido con Montoya y le tiende la mano. Entonces se presenta al joven como don Fadrique de Toledo:

Fadrique soy de Toledo;
Montoya, no os digo más:

mi honor os debo y mi hija;
si tienen precio mirad.
Y vedlo bien, que aunque entrambos
me demandéis a la par,
os juro a Dios desde ahora
que son vuestros, capitán.⁹⁹²

El caballero socorrido por Montoya es un noble de elevada alcurnia, nada menos que un duque, como claramente se especifica en el canto X:

Y esto el buen monje diciendo
cayó ante el lecho de hinojos,
las manos del duque asiendo⁹⁹³

Es debido a su elevada condición por lo que trataron de raptar a su hija. La actitud caballerosa y valiente del joven capitán ha provocado que don Fadrique, absolutamente complacido por su ayuda, ofrezca a Diana como esposa al caballero que le ha socorrido. Obviamente el porte distinguido y la pluma que ornamenta el sombrero del capitán indican –como ya hemos señalado– la sangre noble de Montoya, razón imprescindible y sin la cual don Fadrique no le hubiera ofrecido la mano de su hija. Las palabras correctas con las que Montoya contesta al duque son prueba, de nuevo, de la condición social del capitán (pertenece a la nobleza), y de la idealización con que Zorrilla trata frecuentemente a esta clase social:

Lo hecho –dijo Montoya–,
pagado en exceso está
con la amistad de un Toledo;
ésta es mi mano, tomad;
hice lo que debe un noble;
no hablemos en ello más.⁹⁹⁴

Las palabras dichas por Montoya vuelven a retomar aquellas otras del fragmento anterior en que el narrador explicaba que la actitud heroica del caballero era propia de la sangre noble española. Advertimos en el

⁹⁹² *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 333.

⁹⁹³ *Ibidem*, p. 352.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, p. 333-334.

tratamiento idealizado de la nobleza los momentos más conservadores de la pluma de Zorrilla. Su literatura en este aspecto intenta resaltar la superioridad de esa clase, recordando con nostalgia aquellos tiempos en que España era una potencia mundial y sus hombres verdaderos caballeros de honor, pues a pesar de una vida disipada y frívola tiene el capitán reacciones gentiles propias de su condición.

Al contestar Montoya «con la amistad de un Toledo», entendemos que Toledo es el apellido de don Fadrique, no un simple gentilicio, como podríamos haber entendido tras escuchar «Fadrique soy de Toledo». Con las palabras del capitán advertimos, además, que se trata de un apellido de familia principal. Pero es en el momento que decide abandonar el lugar cuando en mayor medida se observa la elevada posición que don Fadrique posee en la ciudad del Tajo:

Tornóse después a su hija,
y volviéndose a nombrar
paso le dieron y gente
con que ir en seguridad.⁹⁹⁵

La ronda tras escuchar el nombre del caballero no sólo le facilita el paso sino que además le ofrece una escolta con que acompañarle a su destino. La justicia no ignora quién es el duque, y es por ello que ni siquiera sea llamado para declarar, su sola identidad le libra de averiguaciones e incómodas investigaciones. El resto de presentes sí serán citados por el tribunal, incluido Montoya:

Tomó cartas la justicia,
y empezando a justiciar
llevóse en prenda los muertos,
y citó ante el tribunal
a los testigos que hubiere,
incluyendo al capitán⁹⁹⁶

Pero es la actitud de superioridad de Montoya ante la ronda, su desplante y elegancia, lo que provoca admiración entre los presentes. Calándose el

⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 334.

⁹⁹⁶ *Loc. cit.*

sombrero, manda al alguacil que le traiga la capa de la que se hubo desprendido en la batalla. Posteriormente lanza un saco de oro entre los representantes de la justicia para que sean enterrados los fallecidos, mientras con paso ilustre y distinguido abandona el lugar. Todos admiran su porte noble, elegancia y valentía. La acción del capitán provoca la fascinación y asombro del mismo narrador:

Y justamente admirado
merece ser en verdad
quien da tales cuchilladas
y tales bolsillos da...⁹⁹⁷

En la leyenda de *Margarita la tornera* el narrador vuelve a sentirse fascinado por el comportamiento del caballero, muy parecido a los versos utilizados en el ejemplo anterior:

Que siempre aturde y fascina
la vista de una persona
que tantos doblones gana,
y tan seria los derrocha.⁹⁹⁸

7.1.4. APARTADO IV:

El capitán don César

El inicio del canto es muestra de que ha transcurrido algún tiempo entre el final del apartado anterior y las palabras con que principia el nuevo apartado, y que, por tanto, no hay una continuación perfecta como sí la hubo entre los capítulos II y III.

La presencia del criado, ausente durante la noche toledana, confirma que existe un lapso temporal no reflejado en el poema. Puede tratarse simplemente del periodo comprendido entre el abandono de la calle

⁹⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁹⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 581.

cercana a Zocodover –tras despedirse de la ronda– y la llegada a su casa, donde le esperaba Ginés; o bien –con mayor probabilidad– un tiempo más considerable, si tenemos en cuenta que Montoya revela al criado algunos datos que durante la aventura del apartado II y III no fueron comentados (como son los cuatro millones de dote), evidenciando que pudo haber existido algún encuentro más entre Fadrique y el capitán, en los que se habría prosperado respecto a la petición de matrimonio:

-¡Esa gente es un tesoro!
Él generoso y valiente,
ella hermosa, ¡y juntamente
la ofrecen pesada en oro!
¿Qué te parece, Ginés?,
cuatro millones le dan.⁹⁹⁹

Tras la conversación que tiene don Ginés al inicio del canto, Montoya pide que le vistan porque se dispone a salir para cierto asunto galán.

Varios indicios señalan que Montoya tiene previsto entonces acudir a ver nuevamente a Diana y al duque. El hecho de que parezca en esta ocasión que el criado no fuera a acompañarle en su viaje sería el primero de esos indicios señalados, pues evidencia que, probablemente, no tenga intención de coger el caballo (y visitar el convento), sino que se dispondría a visitar una casa de la ciudad, pudiendo ser la del duque. El segundo de ellos estaría relacionado con la vestimenta que elige para la cita, ostentosa y elegante, propia quizás de la visita que está dispuesto a hacer:

Colgóse al cinto la espada
de plata en doble cadena,
tendió la negra melena
sobre la gola plegada:
caló el chambergo de lado,
y retirando el espejo,
tornó su postrer consejo
a repetir al criado¹⁰⁰⁰

El otro de los indicios estaría muy relacionado con las palabras que inician el capítulo siguiente (apartado V, *Insuficiencia del poeta*, punto 7.1.5), las

⁹⁹⁹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 334.

¹⁰⁰⁰ *Loc. cit.*

cuales confirman la boda entre Diana y Montoya. Siendo así que podemos entender como si en este apartado IV que ahora analizamos se hubiese desarrollado el paso definitivo al compromiso:

Casa don Fadrique a Diana¹⁰⁰¹

Sin embargo las continuas citas que el caballero mantiene no permite asegurar que se tratara de Diana aquella dama por la que se disponía a salir en aquel momento. Es ejemplo de ello el capítulo V, donde una posible cita tenía alejado de Toledo al capitán, a pesar de que era la fiesta de compromiso con la hija del duque; abandonando después esta velada de manera precipitada debido a otra cita.

Las palabras intercambiadas entre el mozo y su amo indican ya al lector de manera explícita que el caballero que ayudó a don Fadrique y su hija en la ciudad de Toledo es el mismo que acudiera con su criado al monasterio. Las frases del capitán, que no está dispuesto a abandonar a la religiosa y que opta por entretenerse con las dos a la vez (Diana y monja), nos hablan de su carácter mujeriego y burlador:

-¿Y la monja?
-¡Eso te aflige!
¡Buenas son ambas por Dios!
Y quien de dos toma dos
como hombre avisado elige.
[...]
Y a mí también me parece
que quien tanto tiene y vale,
pues de lo vulgar se sale
más de lo vulgar merece.
La consecuencia te toca;
si una me dan y otra quito,
que con dos puedo acredito;
con que, Ginés, punto en boca¹⁰⁰²

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 336.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 334.

La salida de Montoya de su palacio es, a su vez, un intento por parte del narrador de mostrar la grandeza y poder que don César posee. No tiene otra finalidad que la de describir la magnificencia en que vive. El comportamiento de los criados señalan este mismo aspecto, así como indirectamente las enormes proporciones que el palacio de Montoya atesora. Toda esta descripción fue analizada en el punto 3.3.2.1 de la tesis, en el subapartado *Rico*:

Y a fe que se colegía
mirando tal homenaje
que era mucho personaje
quien con tal pompa vivía¹⁰⁰³.

El simple hecho de que el capitán Montoya encuentre tantos criados indica indirectamente que es muy poco probable que el galán se disponga a dirigirse al monasterio, ya hemos señalado que Ginés tampoco iba a acompañarle, si así fuera su partida se situaría en torno a la medianoche; muchos criados parece que son aquellos con los que se cruza y saluda el caballero para ser hora tan tardía.

Hará Zorrilla en este capítulo un ligero paréntesis en el desarrollo de la historia para presentar y ofrecer muchos más datos acerca del personaje protagonista; en el capítulo VI del poema se nos informará de doña Inés, la monja, interrumpiendo de nuevo la acción.

Empezará tras los versos analizados, una observación en torno a la condición adonjuanada de Montoya, comentando hasta el final del capítulo la vida llevada a cabo por el galán a manera de introducción. En *Margarita la tornera* Zorrilla lo hará de forma muy parecida, pero justo al comienzo, como marco inicial:

Mas ya es tiempo, vive Dios,
de que dé el lector discreto
con quién es este sujeto
que anda ha rato entre los dos.¹⁰⁰⁴

Los versos que a continuación describen al caballero representan las cualidades típicas que reúne todo donjuán en la pluma de Zorrilla: rico,

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 335.

¹⁰⁰⁴ *Loc. cit.*

seductor, pendenciero, jugador y ocioso. Son numerosas las obras en las que el poeta emplea este tipo de personaje, como ya vimos en el apartado 4.3.2.1 de esta tesis, donde además se analizaba precisamente estos puntos en relación con los dos protagonistas masculinos de ambos poemas: *Margarita la tornera* y *El capitán Montoya*. Sería repetitivo, por consiguiente, volver a tratar los mismos aspectos ya señalados, y es por ello que recomendamos consultar nuevamente las páginas correspondientes del apartado 4.3.2.1.

Al terminar el capítulo, al final de la nombrada digresión, se hará otra vez alusión a la relación de Montoya con la monja. Es interesante señalar primeramente que los amantes parecen verse con cierta frecuencia, y que no ha sido una sola vez la única que en secreto se han visto. Pero destacamos como aspecto principal el hecho de que las hazañas de Montoya sean comentadas por toda la ciudad, siendo así que el pueblo cuenta historias de él como si se tratara de un personaje legendario. Recordemos que, por ejemplo, en los apartados I y II eran señalados los versos que daban comienzo con la expresión «es fama», evidenciando que las historias del capitán tienen un origen popular. Otro ejemplo de ello lo encontramos en el apartado quinto, en él dirá el narrador:

en lance que aún hoy encubre
el misterio de las sombras
a un hombre, a quien atribuye
tantos misterios el vulgo¹⁰⁰⁵

En los mismos años Espronceda hubo escrito *El estudiante de Salamanca*. Los versos últimos del poema nos hablan precisamente de otro personaje legendario, cuyas aventuras corrían públicamente en boca del pueblo:

que era pública voz, que llanto arranca
del pecho pecador y empedernido,
que en forma de mujer y en una blanca
túnica misteriosa revestido,
aquella noche el diablo a Salamanca
había en fin por Montemar venido!!...¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 336.

¹⁰⁰⁶ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 156.

Entre las historias que sobre Montoya se murmuran en la ciudad se encuentra precisamente su relación amorosa con la monja. El pueblo sabe la historia, y la fama del capitán ha alcanzado cotas muy elevadas:

Hay quien de impío le trata,
y juzga que es mal ejemplo
que un paje le lleve al templo
cojín con borlas de plata:
y que es audacia inaudita
hincarse al pie de la grada
y esperar a una tapada
para darla agua bendita.
Y aún corren de sus amores
susurros por la ciudad,
que a ser ciertos en verdad
pueden tornarse clamores,
que anda entre ellos una llave
con que se abre un presbiterio...¹⁰⁰⁷

Vemos que las murmuraciones de la ciudad en torno a su relación con Inés no andan muy lejanas de la poca información que maneja el lector sobre el asunto. Sólo una vez el narrador ha hablado del encuentro furtivo entre dos amantes, y aun así ignoramos el tiempo que llevan de relación, y sobre todo cómo se las ingenia el caballero para acceder al templo, o en qué parte del monasterio ambos personajes se citan. El misterio es generalizado en torno al personaje de Montoya y sus conquistas.

Las palabras utilizadas por el vulgo referentes a la manera por la que el capitán supuestamente ingresaba en el interior del convento –gracias a las llaves que poseía del presbiterio– podrían servirnos en este momento para explicar sus encuentros, debido a que en el apartado I –la única vez en que pudiera haber sido narrada la cita con la religiosa– las palabras del narrador describieron exclusivamente la inactividad del criado, sin que se aludiera, por tanto, a la manera en que Montoya accedía al cenobio. Además el autor parece tomar la leyenda de las historias populares que los habitantes de Toledo cuentan sobre el personaje, tal cual se nos ha mencionado en más de una ocasión (recordemos «es fama que»), y explícitamente se señala también al final del poema:

¹⁰⁰⁷ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 336.

Mas hay entre todas una
que fábula o tradición
en escritura oportuna
encontrarla fue fortuna
separada del montón.

El vulgo a su vez la cuenta
como innegable verdad,
y de quien dudarla intenta
dice que de Dios atenta
al poder y majestad.

Yo, trovador vagabundo,
la oí cantar en Toledo,
y de aquel pueblo me fundo
en la razón, y así al mundo
contarla a mi turno puedo.¹⁰⁰⁸

7.1.5. APARTADO V:

Insuficiencia del poeta

El inicio del capítulo nos indica que la relación entre Montoya y la hija del duque tiene visos claros de acabar finalmente en boda, siempre que todo transcurra con normalidad. Los cantos V y VI son una descripción de la fiesta que en el palacio del duque se realiza para celebrar el compromiso de matrimonio entre Diana y el capitán, que se van a casar a la mañana siguiente.

Tras el breve paréntesis abierto poco después de iniciarse el capítulo anterior, en el que se acumulaban datos acerca de la trayectoria amorosa y vida deshonesto del galán, la historia es retomada de golpe con este casamiento entre Diana y Montoya. El episodio irá emparejado con el

¹⁰⁰⁸ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, pp. 350-351.

capítulo siguiente; ambos describen con todo detalle la gala y adorno del palacio, los vestidos y joyas de los invitados, pero mientras el quinto se basa principalmente en la espera por parte de los miembros de la llegada del capitán, en el sexto capítulo describe Zorrilla sobre todo la llegada del novio –que también se narra en el anterior– y el recibimiento que tiene entre los presentes.

Ignoramos totalmente el tiempo transcurrido desde la noche de los enfrentamientos en Toledo a la celebración que por las bodas se lleva a cabo en estos capítulos. En todo caso no ha pasado sólo una noche entre una acción y la otra, y es obvio que las diferentes ocasiones en las que el duque y capitán hablaron del compromiso no han sido relatadas, debiendo nosotros sobreentenderlas. El artículo indeterminado utilizado en el siguiente verso por el narrador nos puede servir de ligera prueba con que advertir que nos está indicando acerca de una noche no tan próxima como pudiera ser la de la jornada previa: «Ofreció una noche su hija».¹⁰⁰⁹

El capitán Montoya no está presente en la fiesta. Algún suceso mantiene alejado de la ciudad al caballero, sin embargo la hora señalada para su regreso al palacio del duque es la de las diez de la noche, y ninguno duda de la palabra del capitán:

Mas buenas tiene sin duda
razones que le disculpen,
porque aunque le echan de menos
nadie de falso le arguye.
Todos aguardan que llegue,
y no hay una alma que dude
que se hallará al dar las diez
en los salones del duque.¹⁰¹⁰

El recurso de establecer un plazo de tiempo marcado es usado habitualmente por Zorrilla en sus dramas y leyendas con el fin de crear cierta ansiedad y expectación en el lector. El plazo señalado de una hora que supone, por ejemplo, el final de una relación entre una mujer y su antiguo amante y, a su vez, la inmediata boda de ella con otro nuevo pretendiente, es tratado con notable asiduidad en varias de sus

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, p. 336.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, pp. 336-337.

composiciones: *Un año y un día* (1842), *Recuerdos de Valladolid* (1839), *Las almas enamoradas* (1859), *Las dos rosas* (1839). Zorrilla utiliza el inexorable paso del tiempo de forma y manera que provoca cierta angustia y presión en el espectador. Es por ello que en sus obras se señalen con rotunda claridad sucesiones temporales, emplazamientos a cierta hora, apuestas y compromisos amorosos. *Don Juan Tenorio* (1844), por ejemplo, es un drama planteado sobre una sucesión de plazos¹⁰¹¹, y en *El capitán Montoya* el galán se cita con la monja a ciertas horas, siendo siempre puntual, como lo será nuevamente don Juan de Alarcón. La actividad erótica de estos caballeros se realiza mediante emplazamientos a diferentes horas, y para mantener tenso el interés sobre el momento del día se dan referencias continuas al mismo, creando del tiempo un tema de enorme intensidad y de gran sentido dramático; por ejemplo, el tañido de las campanas a lo largo de todo el poema. Pero el mayor ejemplo de todo ello lo tenemos cuando finalmente acaba de llegar el caballero al palacio de don Fadrique, dentro de la hora establecida, acabando con ello el plazo marcado, y seguidamente estableciendo otro nuevo para las horas próximas. Ya en el apartado VI, tras intercambiar unas breves palabras con su criado Ginés, el capitán señala otra hora como nuevo plazo que cumplir en su frenética vida de seductor:

¿«Comprendisteis», dijo al fin
en voz clara. «Sí, señor»,
repuso otra vez humilde,
y él a replicar volvió:
«La hora las dos en punto,
la gente nosotros dos»¹⁰¹²

El tiempo de Montoya corre rapidísimo, su actividad amorosa le mantiene siempre al acecho, sin paradas ni descansos, es tal su dinamismo que apenas tiene momentos de sosiego para tomar aliento. Quiere vivir tan aprisa que nos recuerda, obviamente, la obra por excelencia del alocado joven que protagonizara *El burlador de Sevilla* (c. 1625) de Tirso de Molina.¹⁰¹³

La puntualidad de Montoya –como ya señalamos– será una característica propia de los donjuanes. Ejemplo de ello es el final del apartado VI cuando salen de Toledo por la puerta del Cambrón criado y amo, y lo es asimismo la llegada ahora al palacio del duque. El hecho de que estuviera fuera de la

¹⁰¹¹ Véase Ermanno Caldera, *El tiempo de don Juan*, en *Ínsula* 564, diciembre de 1993, pp. 14-15.

¹⁰¹² *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 339.

¹⁰¹³ Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Cátedra, Madrid, 1984 (8ª edición).

ciudad en esos momentos, es también prueba de esa actividad frenética ya señalada del personaje (reforzada con la partida casi de inmediato que Montoya tiene de nuevo que emprender):

Mas aunque pasa la noche
y ya su presencia urge,
el novio no está en Toledo,
lo que a sospechas induce.¹⁰¹⁴

No olvidemos que en el apartado IV señalaba el narrador que Montoya pretendía de nuevo salir; lo cual, si bien es ejemplo otra vez de la intensidad con que vive el capitán, no creemos que se relacione con esta ausencia del capítulo V, ya que allí partía al parecer sin caballo y sin el criado, y su vuelta al palacio la realiza junto a Ginés y montado sobre un bridón.

Esa tensión que la angustia de los plazos temporales provoca en el lector fue una técnica de la que se abusó en el Romanticismo español, un tiempo que está constantemente al acecho de los personajes y que origina notable desasosiego en el receptor, quien se ve arrastrado –como el personaje protagonista– por esa misma presión. Destacamos el *Macías* (1834) de Larra, o *Los amantes de Teruel* (1837) de Juan Eugenio Hartzensbuch.

Todo el canto V, que se complementará con el capítulo siguiente, es una descripción de la expectación que produce la llegada del caballero al palacio del duque. Va a recrearse entonces la espera de los invitados ante la llegada del legendario capitán, la curiosidad que produce en ellos su aparición con el caballo, así como su presencia posterior subiendo la escalera. Y de nuevo esta situación de agitada espera y revuelo consiguiente a causa de su llegada, volverá a ser estructurada mediante fases descriptivas opuestas, buscando precisamente el efecto del contraste. Aquella espera de Ginés aguardando a que su amo regrese del convento, la tranquilidad con que los asaltantes permanecían ocultos en las calles de Toledo acechando la casa en que se encontraba Diana, tienen cierto parecido con esta nueva construcción del quinto apartado, donde los asistentes a la fiesta del compromiso entre Montoya y la hija del duque son descritos nuevamente impacientes en su espera. Son detalles que nos hablan de una forma de entender la incertidumbre y el suspense por parte del autor. De esta manera advertimos que el poema está construido

¹⁰¹⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 336.

básicamente en fragmentos sueltos: llegada al monasterio, lucha en Toledo, celebración del enlace, construcciones muy similares en que se toma como referencia principal la espera de algún personaje. Ahora bien, aquí el misterio no existe, todos sabemos qué es lo que aguardan los nobles dentro del palacio, sin embargo destaca ese interés por el plazo marcado, la tensión y agitación que produce su llegada. Todo ello es el cebo con el que mantiene Zorrilla la atención y curiosidad del lector.

Además, esos fragmentos –que llevan en la espera la firma de Zorrilla– se construyen de manera idéntica, utilizando con frecuencia las mismas características; ausencia absoluta de movimiento en contraste con una actividad masiva, ritmos que se van a ir relevando sucesivamente a lo largo de los fragmentos. Por ejemplo, si hacemos referencia a la descripción de los asistentes a la fiesta, se inicia la misma con una acumulación de acciones que dan impresión de movimiento continuo, utilizando hábilmente la figura retórica del asíndeton en los octosílabos del romance:

mas la luz, y el movimiento,
y el todo que las circuye,
la multitud, las comparsas
que en torno de ellas agrupe,
que giran, hablan, murmuran,
van, vienen, bajan y suben,
las cercan o las desvían,
y con ellas se confunden,
y respiran con su aliento,
y con impulsos comunes
con ellas gozan, esperan,
ríen, cantan, lloran, sufren...¹⁰¹⁵

Para posteriormente, tras escucharse las herraduras del caballo de Montoya en el patio, todos acudan a las ventanas, dejando el salón de baile –donde abarrotado de gente los invitados disfrutaban– totalmente vacío. Momento que aprovechará entonces Zorrilla para hacer una descripción de la soledad del lugar, fragmento totalmente ajeno al discurrir del argumento, pero sin embargo valioso para el contraste de situaciones que tanto gustaba al poeta:

y el salón que dejan solo

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, p. 337.

con la alfombra y con las luces
y la chimenea, en donde
chisporrotea la lumbre.¹⁰¹⁶

Y esa soledad y tranquilidad recogida en el salón olvidado, donde se escucha el leve rumor de la lumbre, vuelve a contrastar con la aglomeración de personas reunidas en torno a la llegada del capitán Montoya:

Aquí asoma un pie pequeño,
allí unos ojos azules,
acá una falda de encaje,
allá un airón de tisúes,
aquí un cuello alabastrino,
allí una mano que pule
un centenar de brillantes
que por mano y dueño arguyen.
Todo esto en viviente masa,
con movimientos comunes,
con existencia uniforme
que en todo fermenta y bulle,
que gira o que vaga a un tiempo,
se dispersa o se reúne,
danza o se asoma, y el ruido
cesa, aumenta o disminuye.¹⁰¹⁷

Por lo demás, en este capítulo V el narrador toma notable protagonismo (inusitado hasta el momento). Las referencias continuas a su papel como relator ocupan todo el episodio, siendo el romance una continua referencia a la imposibilidad que tiene de pintar sólo con palabras la pomposidad y extrema galanura de la fiesta. El título del fragmento ya lo menciona con claridad: “*Insuficiencia del poeta*”, y es todo el canto el desarrollo de una figura retórica, la preterición, donde precisamente consiste en decir que se omite aquello que, por el contrario, se describe con bastante detalle. En un alarde de versificación Zorrilla describirá el ambiente de la fiesta, describiendo el lujo de los vestidos y las joyas, el comportamiento de los asistentes, así como la decoración y belleza del edificio, y sin embargo, termina afirmando, tras un gran número de versos

¹⁰¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, p. 338.

empleados, la imposibilidad de expresar sólo mediante palabras tamaño acontecimiento:

este momento de atenta
y afanosa incertidumbre,
¿quién lo cuenta, o quién lo canta,
por más que a la par se junten
la voz y el arpa humilladas
a empresa donde sucumben?
Desisto pues de mi empeño,
y aunque me da pesadumbre,
el salón de don Fadrique
quien pueda que se figure.¹⁰¹⁸

No es exclusivo de este poema el empleo por parte de Zorrilla de la figura literaria mencionada. Las intervenciones de este tipo por parte del narrador fueron señaladas en el punto 2.3.2 de la presente tesis, mencionando entonces toda una serie de obras en que era frecuente aludir la dificultad que supuestamente se le presentaba al intentar describir ciertos sentimientos o retratar ricos ambientes; nos referimos a leyendas como *Las almas enamoradas*, *Historia de la primera Rosa*, *El cantar del Romero*, *El castillo de Waifro*, y varias composiciones más, citadas en el apartado ya señalado:

Par no tuvo en hermosura
ni en fortaleza: mi tosca
poesía no ha podido
en estas rimas monótonas
dar de él la más pobre idea,
porque es una idea loca
basar sobre versos fábricas
que los siglos desmoronan.¹⁰¹⁹

7.1.6. APARTADO VI:

¹⁰¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁰¹⁹ *El castillo de Waifro*, en *QC*, I, p. 2.081.

El novio

El canto presente continúa el fragmento anterior, hasta el punto que bien pudiera haberse incorporado el uno en el otro formando parte de un único apartado, pues ambos centran sus versos en la celebración, realizada en el palacio del duque, del enlace entre Montoya y Diana. La diferencia entre ambos romances se halla de nuevo en el mismo aspecto que viene señalándose con redundancia en el comentario, mientras en el apartado V el protagonismo residía en el capitán –en referencia a su llegada– pero la descripción se centraba de manera absoluta en el público asistente, ya en el fragmento VI Montoya ha entrado en el palacio y empieza a subir las escaleras (también lo hizo en el V), siendo que el foco del narrador se centra notablemente en el caballero y su criado, palabras, murmuraciones, saludos y despedida, resultando la descripción de los invitados tomada de manera mucho más secundaria. Nuevamente la utilización de los contrastes por parte del poeta, serán los cimientos sobre los que se construya este edificio poético.

El inicio del apartado incidirá otra vez en la expectación que produce el capitán entre los asistentes a la fiesta. Todos mantienen sus ojos clavados en Montoya (la situación se vuelve a repetir como en el fragmento anterior). Resulta interesante advertir la descripción por parte de Zorrilla del momento en que el capitán sube las escaleras. Los sonidos que rodean el palacio se van poco a poco apagando, pero ese silencio no llega a ser total ya que se oye los rumores de la conversación entre Montoya y su criado. Así pues, como en el modelo descriptivo tantas veces señalado, se hace mención de un silencio que no llega a producirse del todo, pero no roto ahora por el ladrido de un can o la música de un órgano, sino debido al bisbiseo que producen las palabras de Ginés y su amo. De esta manera el centro de atención se dirige directamente hacia los dos personajes, el interés se desplaza en torno a sus palabras, únicos sonidos del lugar, y desde entonces la acción se describirá con Montoya guiando el *ojo* del narrador, centrándose en sus acciones, desplazando del objetivo narrativo el entorno del palacio:

Don Fadrique, Diana y todos
los parientes que juntó
en su fiesta el noble duque,
de sus huéspedes en pos
están al dintel parados,
que el danzar se interrumpió,

y ahogaron los instrumentos
su ya no escuchado son.
Todos inciertos callaban,
y allá en confuso rumor
del novio por la escalera
se percibía la voz;¹⁰²⁰

La obra mantiene como tema principal y exclusivo las aventuras del capitán, no obstante el narrador maneja dos formas diferentes de explicar los hechos sucedidos, bien mediante la atención en primer término de las acciones del caballero, bien mencionando los comportamientos de aquellos que le circundan, ejemplo de ello son las continuas esperas que constantemente hemos aludido (el criado en el apartado I, asaltadores en el apartado II, invitados en el apartado V...). En este nuevo canto asistimos otra vez al paso que se produce entre el enfoque inicial que se hace de los invitados, y que arrastraba del apartado anterior, a ese otro que toma la actividad del capitán en primer término, de manera directa. Y ese encauzamiento, el paso de una toma descriptiva a la otra, es lograda gracias a ese único sonido existente en el palacio: el rumor de las palabras entre amo y criado. A partir de este punto y hasta el final del apartado el enfoque descriptivo tratará con exclusividad los movimientos, palabras y gestos del capitán, sólo en contadas ocasiones la *cámara* se desplaza al resto de presentes:

«¿Comprendisteis?» dijo al fin
en voz clara. «Sí, señor»,
repuso otra vez humilde,
y él a replicar volvió:
«La hora las dos en punto,
la gente nosotros dos»¹⁰²¹

La conversación, tomada *in medias res*, evidencia que las palabras que anteriormente se intercambiaron entre ambos –el murmullo mencionado de la escalera– se resume en las ahora comunicadas: a las dos en punto el capitán está dispuesto a ejecutar una nueva acción, a esa hora Montoya abandonará la fiesta de su compromiso para resolver un asunto misterioso. Son las primeras palabras que Montoya dirá en el apartado, pero este viaje secreto será el centro de atención en el desarrollo de todo el fragmento

¹⁰²⁰ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, pp. 338-339.

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 339.

versificado. Hasta el punto que poco tiempo después de empezar la conversación con su prometida y don Fadrique, el tema vuelve a tomar absoluta preferencia, debido a que Montoya les dirá que en poco tiempo debe tomar el caballo y ausentarse:

Pues de ese modo abreviemos,
que aunque por ello aflicción
siento en el alma, esta noche
aún mi ausencia no acabó.¹⁰²²

El misterio hace interesante la figura de Montoya; ¿qué asunto puede tener el caballero más importante que la celebración del compromiso de su matrimonio? Pero si un nuevo plazo fue marcado para las horas próximas –las dos de la madrugada– otro plazo señalará nuevamente el capitán para después. Al día siguiente, por la mañana temprano, deberá casarse ante Dios con Diana:

Pues cuando os venga en agrado,
señor duque, la ocasión
del notario aprovechemos,
con la ley cumplamos hoy,
y atendiendo a ambos mandatos
de justicia y religión,
hoy nos casarán las leyes,
mañana temprano Dios.¹⁰²³

Es interesante hacer hincapié en las palabras de Montoya, principalmente cuando nada más llegar ante su futura mujer y suegro, lo primero que mienta –tras saludarles– es la presencia del notario. Recordemos los cuatro millones de dote que Diana ostentaba para el matrimonio, cantidad que al inicio del apartado IV era subrayada por Montoya al hablar con Ginés, y que parece tuvo principal valor a la hora de decidirse finalmente por el enlace matrimonial.

Sabemos que las prisas nunca son buenas, y las de este caballero no tienen tampoco visos de ser provocadas por acciones virtuosas. Si se ausenta Montoya es debido a su relación con la monja, aspecto que no se

¹⁰²² *Loc. cit.*

¹⁰²³ *Loc. cit.*

comunicará en este episodio, pero que el lector sospecha. De esta manera la noche en que firma el contrato legal y se compromete a casarse a la mañana siguiente, el galán va a abandonar la celebración de sus bodas para irse con otra mujer.

Don Fadrique, que ignora la razón de su partida, ofrece como un noble caballero de honor su espada al capitán, creyendo algún asunto peligroso la tarea que está dispuesto a llevar a cabo. La situación resulta entonces muy llamativa, pues el padre de la mujer a la que va a engañar se ofrece voluntario para ayudarlo. Sin embargo las palabras de Montoya aclaran al duque que no se trata de honor ni de estocadas el asunto que le trae entre manos, sino de tiempo. Volvemos así pues a incidir nuevamente en el emplazamiento temporal, y en la fulgurante actividad en que se encuentra sumido el joven caballero. Si ahora se encuentra en la fiesta que celebra su boda, a la mañana siguiente debe acudir por la mañana temprano a la iglesia para casarse, y a las dos ha quedado con su criado para dirigirse al monasterio:

Volvióse a tales palabras
el duque, y conversación
siguieron de esta manera
por lo bajo ambos a dos.
-Don César, ¿lleváis espada?
-Solamente a precaución.
-Sabéis, capitán, que os debo...
-Gracias, duque; aunque de honor,
no es asunto de estocadas,
sino de tiempo¹⁰²⁴

Como don Juan Tenorio, el personaje del capitán vive una vida trepidante, de mucha acción, y los plazos consiguen expresar esa sensación de vértigo en el lector. La acumulación sucesiva de esos emplazamientos –ya la ceremonia a las diez de la noche, ya el pacto con Ginés a las dos de la madrugada, ya la boda a la mañana siguiente temprano– es en este fragmento muy marcada, y logran enfocar al personaje desde la perspectiva ya conocida del joven caballero totalmente entregado a la velocidad y a la locura, que quizás por querer ir tan rápido dé la mano, sin preocuparse, a la misma muerte, como el personaje principal de *El burlador de Sevilla*.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 339.

Precisamente para calmar a don Fadrique volverá Montoya a comprometerse, si bien con ánimo de tranquilizarle:

Dormid, sin cuidado, duque,
que en todo evento hombre soy,
y os despertaré mañana.¹⁰²⁵

Montoya es un caballero, un noble que siempre ha cumplido con su palabra. A las diez estuvo en el palacio, a las dos estará junto a Ginés, y a la mañana siguiente –a pesar de que esa noche cambiará por completo la vida de Montoya– acudirá sin embargo a la casa de don Fadrique para comentarle la imposibilidad de casarse con su hija. Esa actitud será nueva en el caballero que ve su entierro. Respecto a los disferentes héroes de esta tradición unos murieron, los otros huyeron y desaparecieron para toda la vida; Montoya también desaparecerá, si bien cumplirá antes con su palabra y expondrá su cara ante la encolerizada actitud que tendrá don Fadrique.

El contrato legal, se llevará a cabo en este mismo episodio:

Y así el capitán diciendo
la mano de Diana asió,
y a otro aposento pasaron
con toda la gente en pos.
Firmáronse alegremente
los contratos en unión,
volvióse a la danza luego
y a la mesa se volvió.¹⁰²⁶

Y seguidamente, terminando con ello el canto VI, cita el narrador que a las dos de la mañana tanto Ginés como el capitán abandonan Toledo por las puertas del Cambrón:

Mas justo será añadir
como fiel historiador
que mientras seguía el baile
y de los brindis el son,

¹⁰²⁵ *Ibidem*, p. 340.

¹⁰²⁶ *Loc. cit.*

el capitán y Ginés
salían al dar las dos
de la empinada Toledo
por las puertas del Cambrón.¹⁰²⁷

Como ya se hubo mencionado, Zorrilla cita elementos geográficos conocidos y existentes para que la leyenda adquiriera matices de realidad. Es un recurso muy utilizado por el poeta, siendo así que el mismo lugar es precisamente citado por el autor en la leyenda *A buen juez, mejor testigo*:

La sombra en este momento
tiende sus turbios cendales
por todas esas memorias
de las pasadas edades,
y del Cambrón y Visagra
los caminos desiguales
camino a los toledanos
hacia las murallas abren.¹⁰²⁸

Con la mayor frecuencia Zorrilla acostumbra a esbozar los detalles de la ciudad en que sitúa la acción de manera imprecisa y demasiado general, utilizando aspectos comunes a todas las capitales, patrones generales en que habla de almenas, calles solitarias, puentes o iglesias, totalmente extendible a cualquier otra población y en nada particular de aquella que está precisamente describiendo. Pero no es menos cierto que para precisar el lugar en particular suele recurrir al hecho de citar nombres de edificios, calles o plazas conocidos de esa ciudad, logrando con ello una localización geográfica mucho más creíble, y acercando la historia intencionadamente a espacios existentes, en el intento de situar la leyenda bajo ambientación real.

El capitán y Ginés salían de las puertas del Cambrón precisamente al dar las dos. Se produce el momento de la salida de Toledo justo cuando las iglesias de la ciudad anuncian la hora en sus campanarios. Se trata, por supuesto, de un detalle preciso en que se resalta la puntualidad y con ello la palabra del caballero. En el apartado I los dos personajes se disponen a abandonar el olivar y regresar a Toledo tras ser escuchada la campana del convento, su sonido daba fin a la aventura, había que regresar; en este otro,

¹⁰²⁷ *Loc. cit.*

¹⁰²⁸ *A buen juez mejor testigo*, en *OC*, I, p. 134.

por el contrario, el repique indica el momento de dirigirse nuevamente hacia el templo, marca el inicio de una nueva empresa. En ambos fragmentos el sonido de las campanas es portador de una acción contraria, la primera de regreso y la segunda de ida, el repique del apartado I señalaba el final de una aventura y este segundo el arranque de una nueva.

La historia que ahora arranca y queda sutilmente perfilada continuará, sin embargo, en el apartado VIII, en el cual se describirá –de forma paralela al apartado I– la carrera de ambos jinetes por el olivar hasta llegar al convento, confirmando entonces que la razón por la que atropelladamente Montoya salía de la fiesta era para estar con la monja. No obstante entre medias queda el apartado VII que supone un nuevo paréntesis en el transcurso lineal de la historia. En él se realizará una descripción de la vida de doña Inés, la religiosa amante del capitán. De esta manera el bloque unido de los apartados V y VI en que se describía la celebración en el palacio del duque, y que acababa con la salida a las dos de la noche de amo y criado por la puerta del Cambrón, tiene su continuidad en el apartado VIII, donde se retoma precisamente ese abandono de Toledo, hacia el convento del olivar. Entre medias queda el canto séptimo, el cual sirve de *cortafuegos*, utilizado como freno al transcurso veloz de aquellos caballos que galopan hacia el templo. El lector, deseoso de conocer el destino de aquellos personajes, ve cortada la progresión del argumento. Se trata de nuevo del tan manido recurso de alimentar el misterio y mantener el suspense de la acción.

7.1.7. APARTADO VII:

Doña Inés

El fragmento describe la situación de doña Inés, religiosa que responde al patrón que Zorrilla maneja frecuentemente en sus composiciones: muchacha sin vocación, encerrada desde muy joven por sus familiares en el convento. El punto de vista crítico que emplea el autor –ver punto 3.3.2.2– es perfectamente señalado ya desde el mismo inicio del apartado. Los primeros versos introducen el tema de manera explícita y directa, mostrando el camino por el que va a transitar su valoración negativa de la sociedad, verdadera culpable de la situación, (como ya expresamos):

Cerraron en un convento
a doña Inés de Alvarado,
y obraron con poco tiento,
porque jamás fue su intento
tomar tan bendito estado.¹⁰²⁹

No volveremos a tratar en este comentario lo que concierne a la sangre noble de doña Inés, la inocencia que se le adivina a ciertas monjas, su temprana enclaustración forzosa..., que ya fuera estudiado y analizado en el punto 3.3.2.2 de la presente tesis. No citaremos versos para ejemplificar nuevamente estos aspectos, pero sí que serán retomados para explicar otros asuntos sobre Inés (entendiendo que fueron ya tratados previamente).

El tema de la monja enclaustrada contra su voluntad en un convento, que, adquiriendo la madurez, advierte sus pies clavados en el suelo sin posibilidad de alzar el vuelo, toma las mismas características de oposición a la naturaleza, error biológico y contraproducente que hemos podido advertir previamente en autores como Cervantes o Galdós, como ya se hubo citado (ver 3.3.2.2 *crítica*).

Es antinatural el hecho de ocultar la vida a los ojos de una joven que empieza a nacer para el amor. Se trata de una situación equivocada, la joven forzosamente acabará rebelándose, y la situación tenderá a invertir, hasta el punto de ser superados todos los obstáculos artificiales que el ser humano –ya en nombre de la sociedad, ley, religión...– trata de imponer en contra del instinto y la disposición sexual. Zorrilla alude a ello en los versos iniciales del fragmento:

Con dos ojos que hallan poca
la luz del brillante sol
y una mente inquieta y loca
¿quién puso bajo una toca
corazón tan español?¹⁰³⁰

Dejando de lado la reflexión patrioterica del verso último, que bien puede relacionarse con la mención previa de la claridad y la luz (propias del cielo de España), pero que probablemente tienda a elogiar la *raza* como ya

¹⁰²⁹ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 340.

¹⁰³⁰ *Loc. cit.*

expusiera respecto a la noble sangre española del apartado II (huellas del sentimiento patriótico del Romanticismo europeo), es indudable que el autor anuncia en estos versos el cambio que va a sufrir la situación de la monja. La Naturaleza pretenderá quitarse los nudos que la mantienen retenida contra su curso lógico, la inclinación natural saldrá siempre vencedora porque nada se puede hacer contra ello.

Merece ser citado un mito griego con cuya interpretación ejemplificaremos de manera clara la misma visión que pretende mostrarnos el poeta romántico. Se trata del mito de Dánae. En él se narra que Acrisio, rey de Argos y padre de la joven, supo un día por el oráculo de Delfos que moriría a manos de su nieto, el futuro hijo de Dánae (el que será héroe Perseo), siendo consecuencia de ello su reclusión en una torre infranqueable. Sin embargo, todas las trabas que Acrisio ideó para que su hija no concibiera al ser que le mataría terminaron siendo inútiles. La fuerza de la Naturaleza siempre resulta vencedora contra los obstáculos humanos, y Dánae mantuvo relaciones sexuales (si bien con Zeus, transformado en lluvia dorada), concibiendo finalmente un hijo.¹⁰³¹

Es indudable que la imposibilidad de cambiar el destino era uno de los principales argumentos de la literatura griega, y el sentido principal del suceso mencionado (por ello Calderón de la Barca en *La vida es sueño*¹⁰³² tomó la base de este mito, rechazando en su final –escena última– el valor de la predestinación en favor del libre albedrío), pero el hecho de recrear una situación represiva, biológicamente equivocada, que termina con el triunfo de la ley natural frente a las imposiciones de Acrisio, es significativo para nuestra leyenda. Que fuese Zeus metamorfoseado, Montoya, o don Juan de Alarcón es indiferente, todos responden a una misma interpretación, confluyen en su desenlace al mostrar igual el error ante la Naturaleza (el encierro obligado de una joven entre los muros de una habitación), y podemos incluir también en esta nómina de personajes a Pepe el Romano, pues, si recordamos *La casa de Bernarda Alba*¹⁰³³ de García Lorca, advertiremos cierta similitud con el asunto que tratamos. Bernarda mantenía recluidas a sus cinco hijas en su casa, de edades comprendidas entre los 20 y los 36 años. Aquellas mujeres, encerradas entre cuatro paredes, tampoco pueden satisfacer sus instintos, y la *dictadura* que sobre ellas ejerce su madre nos remite nuevamente a la situación de falta de libertad (represión antinatural) que ya señaláramos en Dánae y las monjas de Zorrilla. Pero aunque resulta problemática la situación –su vida está siendo ahogada en una angustiosa existencia de silencio y monotonía, parecida vida a la que llevarían en un convento– se volverá absolutamente incontrolable cuando hace acto de presencia un

¹⁰³¹ Diccionario Espasa, *Mitología griega y romana*, Espasa, 1996, p. 351.

¹⁰³² Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Anaya, Madrid, 1985.

¹⁰³³ Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Austral, Madrid, 1996.

hombre, Pepe el Romano, que provocará la rebeldía contra el poder dictatorial de la madre. Sería nuevamente este personaje la llamada de la Naturaleza, el instinto animal, el deseo de libertad, como lo son don Juan de Alarcón y el capitán Montoya para Margarita e Inés respectivamente. La más joven de las hermanas (poco mayor que las monjas de Zorrilla), se resiste y combate contra aquellos obstáculos que no le permiten vivir, e intentará escapar de la represión oponiéndose a Bernarda (Margarita e Inés se sublevarán también contra esa vida en el monasterio con su fuga). Adela, como las monjas del legendario y también como Dánae, logrará relacionarse con el caballero, y la Naturaleza vuelve a resultar triunfadora en el conflicto: a escondidas se ve con su amante.

Inés de *El capitán Montoya* es una muchacha joven, y como Margarita (de *Margarita la tornera*) viven ambas aletargadas en un convento, inocentes e ingenuas, sin conocer todavía la existencia del mundo fuera de las paredes de su celda. La llegada del caballero exalta en ellas su instinto sexual, se sienten bellas, las palabras de la *serpiente* provocan un cambio de comportamiento en Inés, y una mirada distinta a la figura que presencia en el espejo. La vanidad es el primero de los pecados que el galán logra avivar en sus almas puras:

¿Qué importa ¡pese a su estrella!
que algunos doctores viejos
nieguen el mundo para ella
si presintiéndose bella
se encuentra con los espejos?¹⁰³⁴

El camino que va a tomar entonces el argumento es muy claro. La pasión y el deseo se van a imponer con toda seguridad y las monjas se verán por las noches sucesivamente con el galán. Por muchos obstáculos que se introduzcan, por muchas trabas que se le presenten a ese amor, la Naturaleza se abrirá paso y logrará su objetivo.

Inés, la monja enamorada por Montoya, está prisionera en su *jaula* y no tiene oportunidad de gozar de una existencia igual a la de las otras jóvenes del exterior. Su juventud, belleza y ganas de divertirse confrontan con una existencia monótona, oscura y triste. Es por ello que frecuente en las descripciones de su comportamiento el hecho de asomarse al exterior, bien por las celosías, bien por las ventanas con barrotes, ya dirigiendo su mirada a las cerraduras... La joven sueña con estar fuera del convento, en libertad

¹⁰³⁴ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 340.

por la campiña, saltando y bailando, gozando de aquello que le es negado entre las paredes del convento:

Tal vez a solas mirando
de su mansión los cerrojos
las horas pasó soñando
y se encontró despertando
con lágrimas en los ojos.

Tal vez desde una ventana
al ver la inmensa campiña
donde cruza una aldeana,
trocar su sayal de lana
quiso por una basquiña¹⁰³⁵

La estrofa última habla del deseo de poder intercambiar su vida por la de aquella aldeana que ve a través de los barrotes del convento. Pero a pesar de no poder gozar de esa vida que ve a través de las celosías, y que los cerrojos impiden, la monja echa a volar con su imaginación y disfruta mientras el sueño dura, aspecto que podemos entresacar de la primera de las dos estrofas citadas. Es por ello que cuando regresa a la realidad del claustro los ojos se le cubran de lágrimas.

Su imaginación se impone, sus sueños le permiten ausentarse de las paredes que la mantienen encerradas, y *volar*. Cuando el criado pregunta a Montoya en el apartado I acerca de la monja, el capitán le contesta precisamente:

que según lo que yo he visto
más quiere la tortolilla
volar libre por Castilla
que estar en jaula con Cristo¹⁰³⁶

Podemos encontrar también cierta relación entre este aspecto de la leyenda y el poema de García Lorca *La monja gitana*¹⁰³⁷, contenido dentro del volumen titulado *Romancero gitano*.¹⁰³⁸ El autor granadino también

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 341.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 331.

¹⁰³⁷ Véase, J. M. Aguirre, *Zorrilla y García Lorca*, en *Bulletin Hispanique*, tomo 81, 1979, pp. 75-94

¹⁰³⁸ Federico García Lorca, *Romancero gitano*, RBA editores, Barcelona, 1998, pp. 15-16.

describe ese mismo deseo de la monja de escapar, echar a volar, irse de la celda en que se encuentra, y experimenta sus sensaciones también como si estuviese fuera del convento. Ambas monjas se mueren de angustia y pesar entre las cuatro paredes de la celda. En García Lorca la gitana físicamente no puede salir de su *prisión* sin embargo podemos interpretar en algunos de sus versos que vuela con su imaginación lejos de la celda, junto a las llanuras y los ríos (recordemos que Inés soñaba junto a la cerradura y despertaba con los ojos anegados en lágrimas, pensando en la campiña):

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despegla la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh!, qué llanura empinada
con veinte soles arriba.
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía.¹⁰³⁹

Ambas monjas, las de Zorrilla y Gracia Lorca, pasan el día bordando en la celda, y las dos sienten el deseo de comunicar a sus manos otros trazados para sus agujas que aquellos que tienen obligación de ejecutar. Inés desearía delinear el nombre de su amor, y la gitana ilustrar en su bordado la alegría de su juventud, llenar el mantel de la misa con azafranes y lunas:

Tal vez al tomar su aguja
y al bordar un santo nombre
la santa labor estruja;
que audaz tentación la empuja
a delinear el de un hombre.¹⁰⁴⁰

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.

¹⁰³⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁴⁰ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 341.

¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!¹⁰⁴¹

La alegría de juventud de la joven Inés no puede ser cercenada entre la vida gris, pesarosa y monótona que sufre entre las paredes del convento. El sentir de la monja al ver cuando se asoma tras la ventana a aquella aldeana pasear, o cuando escucha la música y le entran ganas de bailar, son señales evidentes de ese malestar. Inés es joven, apasionada, activa, su dinamismo y carácter alegre se muestra en numerosas ocasiones:

Doquier que su sombra alcanza
curiosa va tras su sombra
con afanosa esperanza,
y el pie se ensaya en la danza
doquiera que halla una alfombra

Doquier que hablan de virtud
la causa secreta estudia
de su secreta inquietud:
doquier que encuentra un laúd
un himno de amor preludia¹⁰⁴²

Le gustaría jugar, reír, cantar y bailar; presiente el amor en una canción, en el sonido de un laúd, y tiene intención de escribir el nombre de un caballero –y no de un santo– en el bordado.

Hay una escena en el drama *La casa de Bernarda Alba* –segundo acto– en que las muchachas escuchan los cantos de los segadores que acuden a su trabajo, sintiendo el toque de los panderos y las voces de los mozos. Entonces las hermanas acuden corriendo a la ventana asomándose sin que las vean desde el exterior para ver a los hombres cantar y acudir a la siega. Y siguen con sus propias voces las canciones que entonan los trabajadores, totalmente poseídas por el deseo de cantar, bailar y salir de los muros en que se encuentran encerradas¹⁰⁴³. De sentido muy similar, por tanto, al baile que en la alfombra Inés realizaba en el fragmento mencionado.

¹⁰⁴¹ Federico García Lorca, *Romancero gitano*, RBA editores, Barcelona, 1998, p. 15.

¹⁰⁴² *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 341.

¹⁰⁴³ Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Austral, Madrid, 1996, pp. 125-128.

La llegada del galán al convento y su relación con la monja provoca en Inés un cambio de actitud muy apreciable. Desde entonces la muchacha se vuelca con pasión en sus quehaceres conventuales:

Ella que ayer esquivaba
del templo el cantar sonoro
y la oración la cansaba,
hoy de rodillas se clava
ante las rejas del coro.¹⁰⁴⁴

Pareciera como si otra monja hubiese sustituido a la joven Inés, como si la propia Virgen María hubiese suplantado a la verdadera religiosa, tal cual sucederá en la leyenda de Margarita. Inés está cometiendo pecado, y disimula con sus acciones virtuosas la falta que realiza. Además la suciedad que absorbe su alma durante unas horas de la noche intenta limpiarla con acciones virtuosas el resto de la jornada.

La ingenuidad e inocencia del resto de hermanas de su congregación que ni siquiera sospechan sobre las citas que mantiene Inés con el galán por las noches, provocan en el narrador una actitud de rechazo hacia ellas por su ceguera, candidez y extrema simpleza. Por la cabeza de las monjas no se ha presentado la posibilidad de que Inés se esté viendo a escondidas con un caballero, eso indigna al narrador, que grita:

¡Oh, necias, que sin recelos
cubrís el mundo y los ojos
con vuestros benditos velos,
cuando a la luz de los cielos
se ven muy mal sus abrojos

¡Necias!, la blanca ovejuela
que se vuelve a su pastor,
y cuya vuelta os consuela,
es tórtola que se vuela
al reclamo de su amor.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁴ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, pp. 341-342.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 342.

El narrador comunicará al finalizar el apartado que han sido varias las ocasiones en que Inés y Montoya se han visto a escondidas. Llevan, así pues, una relación relativamente larga:

Ni visteis que, en vez de andar
al toque de los maitines
desde su celda al altar,
solía más tarde entrar
al atrio de los jardines.

Ni hubo de vosotras una
que, del paseo celosa,
abriese ventana alguna,
y viese huir con la luna
una sombra sospechosa.¹⁰⁴⁶

La princesa doña Luz (1840), también de Zorrilla, describe un momento muy parecido al descrito. La muchacha recibe en su aposento a don Favila, con quien contrae matrimonio ante una imagen de la Virgen de la Concepción. A partir de entonces los encuentros furtivos entre ambos, bajo el amparo de la noche, se repiten todos los días:

Y así se fueron pasando
noches tras noches, y en todas
al apagarse la luz
aparecía la sombra.
Y allá a lo lejos se veía
por la ribera arenosa
huir un hombre al escape
de un potro negro que monta.¹⁰⁴⁷

Era propio de los galanes de monjas enviar a sus ídolos billetes en que expresar su amor con elegantes palabras. En la comedia de Tirso de Molina *Amar por señas* el gracioso de la comedia, curiosamente con el nombre de Montoya, dice a su amo:

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 343.

¹⁰⁴⁷ *La princesa doña Luz*, en *OC*, I, p. 498.

Pues donde hay monja podía
faltar billetico, di?
respóndela con ternura,
que yo seré la andadera¹⁰⁴⁸

En la leyenda de Zorrilla no faltarán las cartas con que el caballero se comunicaba con la religiosa:

Ni os ocurrió que sus flores
sus vistosos ramilletes
que encontraban compradores,
pudieron de sus amores
guardar ocultos billetes¹⁰⁴⁹

Asimismo aprovechaba el sueño de la tornera, mostrando con ello que la función de Inés en el convento no es la misma que desempeñara Margarita, para hacer uso mientras duerme de la tercera llave del manojó y verse con el capitán. La amante de don Juan de Alarcón tenía muchas más facilidades de verse con el caballero, ya que era tornera, pero Inés –a pesar de haberse visto en numerosas ocasiones con Montoya– lo tenía más complicado. Todas estas últimas estrofas del apartado señalan las continuas ocasiones en que ambos amantes se han encontrado y las distintas maneras que han empleado para ello:

Ni la visteis espiando
el sueño de la tornera
las llaves manoseando,
abierta afición mostrando
del manojó a la tercera.¹⁰⁵⁰

7.1.8. APARTADO VIII:

¹⁰⁴⁸ Tirso de Molina, *Amar por señas*, Imprenta de Joseph y Thomas de Orga, Valencia, 1777, p. 7 .

¹⁰⁴⁹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 343.

¹⁰⁵⁰ *Loc. cit.*

Aventura inexplicable

Tras el apartado séptimo, que supone un paréntesis en el desarrollo del argumento, la historia se retoma ahora con el final del apartado VI, justo cuando los jinetes abandonan Toledo por la puerta del Cambrón a las dos de la mañana. El canto comienza de manera muy similar a como se iniciara el poema, y arranca con la descripción de dos jinetes a galope atravesando el olivar. Ambos se dirigirán nuevamente al mismo monasterio, como es prueba la mención de la cruz de hierro en lo alto del cerro que separa el camino en dos.

La historia narrada no había vuelto a tratar esa aventura amorosa del galán con la monja desde que se iniciara con ella la composición. Tras relatarse misteriosamente la cita del primer canto, no ha vuelto a ser descrita ninguna visita más, como tampoco la trayectoria y evolución de aquel romance. Una mención se realizó sobre ello al inicio del capítulo IV, cuando Ginés pregunta a su amo acerca de doña Inés; incluyendo, por supuesto, el fragmento VII que suponía un monográfico de la monja, informando al lector de una larga relación, y preparando el camino para la cita postrera. A pesar de todo, y de no ser tratado este asunto amoroso de manera directa, cierto es que ha estado omnipresente en la memoria del lector, y cada partida del galán era relacionada con este suceso (aunque hemos señalado en varias ocasiones que no era así, bien porque no llevaba caballo, bien porque faltaba su criado).

El misterio siempre acompaña las acciones del capitán, sin embargo esa partida precipitada en el día de la celebración de su matrimonio no ha pasado por alto en el lector, que sospechaba que amo y criado dirigíanse nuevamente al convento:

Tras grave asunto, a juzgar
por lo que van espoleando,
corren dos hombres cruzando
a caballo un olivar.¹⁰⁵¹

La aventura se ha hecho esperar; hábilmente el autor introdujo entre medias de la salida de Toledo y el destino en el monasterio del olivar todo un capítulo, desplazado de la trayectoria lineal en que el tiempo de la historia se desarrolla. El lector esperaba con ansia la continuación de la presumible

¹⁰⁵¹ *Loc. cit.*

aventura, sobre todo tras observar que el paréntesis del apartado VII trataba precisamente del personaje de la religiosa.

Nuevamente los jinetes galopan a paso rápido, señal de cierta alarma y gravedad en la empresa que se proponen llevar a cabo. En *El castillo de Waifro* (1868) se presenta un momento parecido al mostrado:

y a juzgar por el afán
que en enmarañarse tiene,
o huyendo de un riesgo viene
o a los alcances le van.¹⁰⁵²

El autor encabeza el apartado VIII con una serie de versos similares a aquellos que utilizara para dar comienzo a la leyenda en el canto primero. Retoma intencionadamente la misma situación que entonces con el fin de resaltar una reanudación de la aventura: el paso a galope y de noche a través de un olivar de dos jinetes que se dirigen al monasterio.

Se trata de una estructura similar a la empleada por José de Espronceda en su poema *El estudiante de Salamanca* (1836-1840). Tal cual ocurre en esta leyenda de Zorrilla, las partes primera y cuarta del extenso poema del poeta extremeño se inician también de manera casi idéntica, en ambos recrean exacta situación, el paseo tenebroso de don Félix por la calle del Ataúd; momento que es iluminado tenuemente por la llama trémula de una imagen de Cristo, una vez que el galán se hubo batido en duelo con otro caballero en las vías oscuras y silenciosas de Salamanca. Elementos que se repiten al inicio de las dos partes señaladas.

Sin embargo un detalle muy significativo se introduce en este inicio del apartado VIII respecto a aquellos otros con que comenzara la obra –apartado I– de *El capitán Montoya*. Se trata de un aspecto principal con el que Zorrilla avisa al lector de las verdaderas intenciones del galán, sin la necesidad de poner en boca de los personajes el objetivo que maniobran. Solamente con la sutil referencia a un tercer caballo el lector ha recibido indirectamente toda una cadena de información que incluye el monasterio, la monja, y la huida de esta con los jinetes que se aproximan:

Y de advertir fácil es
aun a los ojos peores
que son dos los corredores

¹⁰⁵² *El castillo de Waifro*, en *OC*, I, p. 2.092.

y los caballos son tres.¹⁰⁵³

Definitivamente Montoya pretende partir esta vez del convento con la muchacha, por eso se aproxima con una tercera montura. No se trata de una visita más, sino de la definitiva fuga de los amantes, tal como ocurriera en *El niño diablo* (1631), *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) de Cristóbal Lozano, o el poema anónimo del siglo XVIII recogido por Joaquín Marco y ya mencionado. Recordemos, por ejemplo, que en *Jardín de flores curiosas* de Torquemada la visita del caballero no conllevaba la fuga juntos del templo, sino un acercamiento gozoso puramente carnal.

Montoya se hubo reunido ya en numerosas ocasiones con Inés en el monasterio, y el aviso-castigo divino pudo haberse producido entonces, en cualquiera de aquellas ocasiones. Sin embargo se ejecuta cuando el galán se aproxima al templo con un caballo de más y, sobre todo, una vez que hubo apalabrado para la mañana siguiente un enlace ante Dios con otra mujer. Todo ello hace que el contexto en que se ubica el rapto de la religiosa haga del pecado, ya de por sí grave, muchísimo más indigno y pecaminoso.

La referencia al tercer caballo es muy parecida a un momento de la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* que el 22 de marzo de 1835 estrenaba en el teatro del Príncipe de Madrid el duque de Rivas. En la escena IV de la jornada I el Tío Paco comenta que hacía tres días el criado de don Álvaro se encaminaba al Aljarafe con dos caballos, siendo que aquella misma noche él había visto al mismo no con dos caballos, sino con tres:

Yo nada, digo lo que he visto, y esta tarde ya ha pasado el negro, y hoy no llevaba dos caballos sino tres.¹⁰⁵⁴

Como ocurriera en el primer apartado, las diferencias ente amo y criado son señaladas. El que en primera posición cabalga es el amo, que en versos prácticamente iguales a los utilizados en el canto inicial, da la brida al criado y se pierde en la sombra de la noche:

Echó pie a tierra el primero,
y al dar la brida al de atrás,
le dijo: -Aquí esperarás;

¹⁰⁵³ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 343.

¹⁰⁵⁴ Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Castalia, Madrid, 1986, p. 70.

y el otro dijo: -Aquí espero.
Y hacia el convento avanzando,
del caballero en la oscura
sombra se fue la figura
hasta perderse menguando¹⁰⁵⁵

Pero de nuevo otro aspecto principal de la descripción vuelve a diferenciar este momento con su gemelo del primer canto. La *mirada* del narrador no va a permanecer en esta ocasión nuevamente con el criado, describiendo la ausencia de actividad del mozo de caballos que espera la llegada de su amo, sino que en esta ocasión acudirá junto al caballero que protagoniza la aventura. Sin embargo la presencia del narrador vuelve a ser muy original. Ciertamente describirá con sus versos las acciones de Montoya, sin embargo la perspectiva que utiliza para ello –en el comienzo de la misma– resulta sin lugar a dudas curiosa y poco frecuente. El seguimiento que hace del capitán es directo, y el trovador se lleva de la mano al lector para que le acompañe en su camino hacia el caballero, que ya ha partido. Pareciera como si narrador y lector estuviesen físicamente en la historia que se relata. Hasta el punto es así que el narrador dice al lector –quien le sigue en su trayectoria– que se aparte y eche hacia atrás, para que no le golpee la puerta:

Tú, lector, preguntarás:
¿Con que el capitán es ése?
Él mismo, mas que te pese,
pero hazte un poquito atrás,
porque levantando el brazo
empuja a espacio la puerta.¹⁰⁵⁶

De esta manera Zorrilla pretende introducir corporalmente al lector en su narración, que participe de forma directa en los acontecimientos narrados, que virtualmente aparezca en el escenario de los hechos, justo al lado del capitán, viendo su comportamiento, escuchando y oliendo las mismas cosas que el personaje. Intenta romper la barrera realidad-ficción, se trata de uno más de los numerosos recursos que maneja para esta finalidad. Introduce al lector en la narración, haciendo que participe como observador directo y presente de los sucesos que relata. Así pues, narrador y lector, contemplarán la acción desde dentro, integrados en ella físicamente como

¹⁰⁵⁵ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 343-344.

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*, p. 344.

personajes. Es por ello que junto al trovador estemos los lectores subiendo gradas, abriendo verjas, colocándonos junto a una cancela y viendo por primera vez al capitán, que *hasta el momento* habíamos sólo imaginado en nuestra mente:

¿Ves un hombre que embozado
encorvada la figura,
por la estrecha cerradura,
en mirar está ocupado?
Acércate sin temor,
que lo que alcanza por dentro
no hace temible el encuentro
del capitán reñidor.¹⁰⁵⁷

A pesar de todo, la singladura del lector dentro del espacio narrativo será breve, justo hasta que el aire cierre de un portazo la puerta entreabierta que había dejado el capitán, ocultando a la vista del lector los siguientes movimientos de Montoya. De esta manera volverán nuevamente a servir de única fuente las palabras del narrador –y ya no la presencia directa del lector contemplando los sucesos– cuya magia le permite acceder a todos los lugares:

Entró, y dejándola cierta
sopló el aire y dio un portazo.
Mas veo, lector, que dices,
sin que pueda replicarte,
que esto es llamándote darte
con la puerta en las narices.
Mas tu impaciencia sosiega,
todo lo presenciarás,
que del poeta a eso y más
el poder mágico llega.¹⁰⁵⁸

La escena del entierro será relatada a continuación. Obviamente es el fragmento de mayor importancia en la obra, en tanto en cuanto resulta ser

¹⁰⁵⁷ *Loc. cit.*

¹⁰⁵⁸ *Loc. cit.*

el episodio nuclear de la tradición, a partir del cual hemos agrupado y analizado toda una serie de obras que han tenido que recrear obligatoriamente este episodio, incluida la leyenda de Zorrilla.

Se trata del fragmento de mayor extensión dentro del conjunto del poema narrativo. La situación primera muestra al capitán en mitad de la nave del templo, sorprendido de estar presenciando la celebración de un funeral. La iglesia se encuentra cubierta de terciopelo negro. Es una decoración ostensible, muy aparatosa, consecuencia probablemente de que la persona fallecida pertenecía a familia muy importante. En el paño del túmulo se divisan blasones, los pajes visten libreas de oro, y los asistentes al duelo parecen personajes de la nobleza.

El esplendor y boato de estas exequias fúnebres no tienen parangón en la tradición que de esta leyenda hemos estudiado; recordemos, por ejemplo, que Peregrino de *El niño diablo* era hijo de un marqués, si bien la pomposidad de la ceremonia de Montoya supera cualquier otra:

Y parece que al bajar
el que ha finado a su nicho
memoria tuvo capricho
de su opulencia en dejar.¹⁰⁵⁹

Muy al contrario que el fragmento que sobre el entierro escribe Cristóbal Lozano en *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658), Zorrilla hace que su personaje presencie las honras dentro de la misma iglesia, es decir, una vez que hubo entrado en el templo, tal cual describe también Torquemada en la primera versión conocida de la tradición; añadiremos que el capitán accedió al recinto sagrado solamente empujando una puerta, y no tuvo que cargar con una escalera como el personaje de Peregrino de *El niño diablo*, o el caballero anónimo del romance recogido por Joaquín Marco en su obra *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, y ya citado.

Recordemos que el estudiante Lisardo –*Soledades de la vida y desengaños del mundo*– ve la ceremonia fúnebre en el exterior, justo al pasar ante la iglesia en que se había citado con Teodora, de esta manera el estudiante de Córdoba acompañará al séquito desde fuera hacia dentro de la iglesia. Espronceda –*El estudiante de Salamanca*– también sitúa el momento de la ceremonia en el exterior del templo, pero en la obra del extremeño hay una estructura argumentativa diferente, ya que don Félix no se había citado con ninguna religiosa en monasterio alguno.

¹⁰⁵⁹ *Loc. cit.*

No obstante la historia de Lisardo es mucho más compleja que el susto que el capitán Montoya se llevará al presenciar su entierro. El estudiante de Córdoba hubo sido previamente avisado en las calles cercanas a la iglesia. Esa misma noche, momentos antes de que las campanas anunciaran la procesión y presenciase las honras, el joven asiste a su muerte, escondido entre unos costales (como ya vimos). Después, al acudir junto al templo en que se había citado con Teodora, es cuando ve la procesión del entierro y entra junto al séquito en la iglesia. Hay, por así decir, un momento previo a la visión del entierro, como un primer paso que justifica las exequias. Y es por ello que el episodio comience fuera y termine dentro, siguiendo la letanía.

Resulta extraño que en *El capitán Montoya* Zorrilla no hubiese señalado el toque de las campanas a muerto cuando los jinetes se aproximaban al olivar, o en el instante en que los caballos fueron amarrados; en muchas de las versiones se anuncia la escena de la tradición con este sonido previo, como en Lozano, Espronceda, o en el *Don Juan Tenorio* del propio Zorrilla. Tampoco será mencionado su repique cuando se haya dentro de la iglesia. De lo que sí hará especial mención es de los cantos con los que el séquito acompaña la ceremonia. Son extrañas tonadas, coros patéticos y aterradores que hacen que el caballero empiece a preguntarse sobre la naturaleza del acontecimiento que está presenciando:

Mas aquellas oraciones
y responsorios precisos
llevan de anatema visos
y planta de maldiciones.
A veces son sus compases
hondos, siniestros, horribles,
murmurando incomprensibles,
negras e incógnitas frases.
En son lento, ronco y quedo
se hacen oír otras veces,
y entonces aquellas preces
huelan los huesos de miedo.¹⁰⁶⁰

Los himnos rituales son descritos con mucha frecuencia entre las diferentes versiones de la leyenda, sin embargo en ninguna tienen las connotaciones demoníacas y malditas que los cantados por los seres que acompañan el

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, p. 344-345.

supuesto cadáver de Montoya. La ceremonia, además, sorprende al caballero principalmente por la hora en que aquella se lleva a cabo:

Atónito de la escena
extraña y aterradora
que encuentra tan a deshora
y le asombra y enajena¹⁰⁶¹

Este mismo detalle respecto a la hora tan extraña en que se lleva a cabo el funeral se hubo señalado también en el segundo de los romances anónimos realizados sobre Lisardo, el estudiante de Córdoba (punto 4.1.6). Es interesante porque en los versos de la obra referida el narrador indicaba que aquella hora tan extraña de celebrar unas honras fúnebres sólo podía ser debido a que el personaje fallecido era muy importante, o bien porque se trataba de una procesión infernal. Es curioso que en la leyenda de Zorrilla se den ambas premisas, siempre que la importancia del personaje refiera a su condición nobiliaria, y no calidad de rey o similar:

Que estoy por certificaros,
mas novedad se me hacía
oír doble tan general
a tal hora, pues indica
ser el muerto un gran sujeto
de autoridad esclarecida,
o ser acción infernal
por extraordinario enigma.¹⁰⁶²

Ya posterior a la leyenda de Zorrilla, el autor José Gutiérrez de la Vega escribió el relato breve *Don Miguel de Mañara* (1851), donde nuevamente el protagonista mostraba su extrañeza por la hora en que tenía lugar una ceremonia:

-Un entierro... se decía a sí mismo, a esta horas... y en esta calle... esto... ¡por Dios, que es misterioso!... en fin... veremos!¹⁰⁶³

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 345.

¹⁰⁶² Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, romance 1272, p. 267.

¹⁰⁶³ José Gutiérrez de la Vega, *D. Miguel de Mañara*, en *Semanario pintoresco español*, nº 52, 1851, Madrid, pp. 410-412.

Montoya preguntará en tres ocasiones la identidad del fallecido, justo el mismo número de veces que el poema del siglo XVIII recogido por Joaquín Marco, y una vez más que Lisardo o el caballero anónimo de Torquemada. Tras escuchar la contestación del primero, que hubo respondido con su nombre, Montoya, incrédulo y convencido de que se trataba de una broma da la espalda al enlutado y continua andando hacia el interior de la iglesia. Junto a la capilla en que estaban preparando el sepulcro, pregunta de nuevo, y nuevamente es contestado con su nombre. Tras un breve instante de temor, el capitán se recompone y con un talante altivo, mira arrogante y medio riéndose al individuo, en una actitud lejana al miedo estrepitoso que el estudiante Lozano mostrara en la misma situación. El joven Montoya se presenta entonces cercano en comportamiento a don Félix de Montemar, sin embargo el estudiante de Salamanca permanecerá siempre altivo y muy engreído, sin cambiar su talante incluso en el mismo infierno. Mientras que Montoya acabará totalmente escarmentado, Montemar reirá a carcajadas, intentará seducir al fantasma y bromeará con el castigo impuesto de casarse en el infierno con una muerta. Montoya de parecido comportamiento al inicio, cambia totalmente de conducta respecto a Montemar, hasta el punto que serán obras exponentes de los dos caminos diferentes de recibir el aviso divino.

El capitán hasta el momento parece tranquilo, totalmente dueño de sus actos. Es un caballero valiente, por ello actúa con altanería y suficiencia ante las palabras que está escuchando. Se trata de un momento de calma en el personaje, quizás asimilando lo que escucha y empezando a sospechar de aquellos seres extraños, con apariencia de muertos, que acompañan la ceremonia:

Uno tras otro se puso
a contemplar los que vía,
mas a nadie conocía,
de lo que andaba confuso.
Tenían todos las caras
descoloridas y secas,
y dijeran que eran huecas,
a más de antiguas y raras.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁴ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 345.

Sin embargo el poeta jugará de nuevo con el contraste, y de este cierto control pasará en pocos instantes al desequilibrio y delirio más absoluto. Una vez hubo respondido con el nombre de Montoya un tercero, el capitán entonces totalmente poseído por la desazón decide ver por sí mismo quién es el muerto. Se lanza al túmulo, atropella a cuantos seres se encuentra en medio y trepa hacia el cadáver, todo ello estableciendo el momento más vehemente e intenso de la leyenda:

trepa al túmulo, la caja
descubre, ase la mortaja,
y él mismo se encuentra en ella.
Miró y remiró, y palpó
con afán hondo y prolijo,
y al fin consternado dijo:
¡Cielo santo, y quién soy yo!¹⁰⁶⁵

El personaje de Zorrilla será el primero de los caballeros de esta tradición que se aproxima al cadáver y logra ver el rostro del fallecido (su propia cara). Anteriormente Lisardo, en la escena previa al entierro, cuando presencia su muerte escondido entre unos costales, acudirá a ver las facciones del asesinado, sin embargo justo cuando iba a lograrlo tiene que huir. Será Montoya el primero de los galanes que advierte su rostro en el cadáver, y posteriormente Gutiérrez de la Vega lo recogerá también en su breve relato publicado en el Semanario pintoresco español *Don Miguel de Mañara* (1851).

Si primero calmado, Montoya a partir de este momento en que ciertamente confirma que es la figura del muerto tal cual la suya, sufre un ataque de ansiedad, de desesperación, volviendo –por tanto– a *jugar* con los ritmos, tan mencionados en la obra de Zorrilla. Un torbellino de actividad es descrito por el poeta. Es tal el desasosiego del capitán que se palpa y se vuelve a tocar, agita el cadáver, lo levanta y lo deposita de nuevo. Sus ojos miran hacia todas las direcciones buscando una solución y ve entre los presentes a don Fadrique y doña Diana, que no le reconocen, escucha las palabras de doña Inés que en forma de espectro tiende hacia él los brazos, de los que intenta huir. Su grado de desesperación es tal que grita con fuerza en medio del templo pidiendo una solución. Terminará finalmente desmayado en el suelo, producto de las visiones, en especial cuando uno de

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*, p. 346.

los muertos le coge del brazo y le comunica que debe ocupar su puesto en la sepultura:

Contemplóle de hito en hito,
le asió del brazo después,
y así con voz espantosa
le oyó decirle: ¡Pardiez!,
tú eres quien cambia conmigo,
a mi sepultura ven.
Y a esta horrorosa sentencia,
ya sin poderse valer,
cayó en el suelo Montoya,
falto de aliento y de pies.¹⁰⁶⁶

La utilización del desfallecimiento tras la visión espantosa es un recurso que fue empleado primeramente por Lozano en *Soledades de la vida y desengaños del mundo*. El desmayo simbolizaba la muerte del caballero anterior y el nacimiento de un nuevo y virtuoso servidor de Dios. Merimée en *Las Ánimas del Purgatorio* retomó la versión del estudiante Lisardo y, por supuesto, incluyó el desvanecimiento del personaje. Zorrilla, influenciado por la lectura de Lozano y Merimée –sobre todo este último, tomando de su obra la inscripción en la tumba, entre otros varios aspectos ya señalados– hace uso nuevamente del desmayo, pero además en él es ocasionado por la amenaza directa de ocupar de inmediato el sepulcro de un muerto.

Este último detalle es significativo, principalmente si recordamos la actitud de Peregrino en la obra *El niño diablo*. El personaje de esta comedia era receptor de toda una serie de avisos divinos, incluido la visión del entierro propio, que no lograban, sin embargo, enderezar su vida hacia acciones más virtuosas, el propio Luzbel se presentará bajo la apariencia de su compañera Fénix. Pero finalmente el caballero logrará ver el camino que el cielo le indica para arrepentirse, y este momento se produce precisamente cuando un espectro le tiende la mano, obligándole a bajar al sepulcro. La vivencia entonces con el muerto es aquello que consigue abrirle definitivamente los ojos a Dios. Este episodio relatado, de evidente parecido con el final de *El burlador de Sevilla* (c.1625) de Tirso de Molina en que también el caballero crápula al dar la mano a la muerte (la estatua del comendador), se arrepiente y pide la absolución, tiene bastante

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, p. 347.

semejanza con el desvanecimiento de Montoya justo cuando un muerto le agarra del brazo y pretende intercambiar con él su sepulcro.

Es definitivamente el miedo a la muerte quien consigue generalmente el arrepentimiento del personaje, ya sea verla en el entierro propio, ya sea por la amenaza directa de un muerto; y si ese aviso no es advertido y aprovechado por el personaje es precisamente la muerte quien se lleva al caballero, devorado normalmente por mastines, como es ejemplo el bloque de Torquemada.

Merece ser destacado que Montoya no ha sido objeto de avisos anteriores, como por ejemplo sí lo fueron Peregrino, Montemar o Lisardo, sino que es la visión terrorífica del entierro –reforzada con esta posterior acumulación de sucesos cuyo principal momento se produce cuando el espectro le coge del brazo– lo que provoca el extremo delirio del capitán y su inevitable desmayo. Desvanecimiento que es alusión directa a la muerte de Montoya y el surgimiento del nuevo hombre que se llamará fray Diego de Simancas. Pero no siempre sucede así en la literatura europea. Ejemplos hay numerosos de caballeros temerarios que en ningún momento se amedrentan y desmayan ante la visión o amenaza de un muerto, ya mencionamos en el punto 4.1.4 de la presente tesis al hablar de *El niño diablo* algunas obras en que el personaje se enfrenta valiente contra los muertos, pero más que la actitud de valentía y arrojo destacamos ahora la rebeldía y oposición al camino de Dios de lo que son ejemplo las obras *Don Juan* de Molière, *Don Juan en los infiernos* de Baudelaire (poema incluido en el libro *Las flores del mal*, 1857)¹⁰⁶⁷, o *El estudiante de Salamanca* de Espronceda. No hay sólo valentía, sobre todo hay insubordinación a Dios, obstinación, independencia.

Zorrilla, a pesar de su evidente deuda con los escritos de Lozano y Merimée, no informa que los componentes del séquito sean ánimas del purgatorio, las cuales rezan a Dios para que el capitán se salve de la muerte y consiguiente condenación. El autor vallisoletano da con ello mayor misericordia y bondad al Santísimo, pues si las ánimas del purgatorio son quienes salvan a Lisardo y Marana de bajar a los infiernos por el hecho de ser religiosos –como muestra constantemente el estudiante de Córdoba al acceder al templo– o como pago a las oraciones y limosnas que anteriormente les dedicara el caballero (que queda subrayado debidamente en el estudio previo de ambas obras), en esta ocasión el capitán ni ha dado muestras de religiosidad ni se nos ha informado de oración alguna dirigida a ellos, siendo así más esforzada y notable la salvación del alma del capitán, sin aparente merecimiento. El mensaje es que todos, incluido el

¹⁰⁶⁷ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, ediciones Orbis, Estella (Navarra), 1989, p. 30.

capitán, tienen una segunda oportunidad para enmendar su comportamiento y mala vida, sólo hay que aprovecharla.

Tras la imagen del desmayo, describíse cómo Montoya se despierta fuera del convento. Había sido auxiliado por su criado Ginés, que le hubo sacado de la iglesia al ver que el tiempo transcurría y el capitán no regresaba. Tal cual observamos en Lisardo, el capitán sufre un desvanecimiento y se despierta posteriormente cambiado. Pero al contrario que la obra de Lozano, y de manera parecida a la versión que hiciera Merimée, el capitán vuelve en sí una vez que se encuentra ya fuera del convento. Este fragmento tiene nuevamente alguna semejanza con el relato *Las Ánimas del Purgatorio* (base fundamental de la leyenda de Zorrilla a partir de la visión del entierro); en el autor francés se relata cómo el caballero es recogido a las puertas de la iglesia, en este caso por la ronda, siendo así que cuando recupera el sentido se halla junto a los criados, como también se describe en Montoya.

Ignoramos el tiempo que ha transcurrido mientras Montoya se mantenía inconsciente. No hay referencias directas ni indirectas al mismo, si bien tras hablar con el criado y recuperarse físicamente tomará el caballo, sin citarse la oscuridad de la noche o la presencia de la luna; por lo que intuimos que quizás regrese a Toledo una vez hubo amanecido, para acudir a la cita que apalabró con don Fadrique (que se narra en el episodio siguiente).

El capitán cuando recupera el sentido lo primero que hace es preguntar al criado si todavía respira y vive, tiene presente por tanto el momento anterior del entierro en que húbose visto muerto y apunto de enterrar. La conversación entre amo y criado referente al momento que Montoya acaba de vivir dentro del convento, recuerda los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (1615), que refiere el episodio en que el hidalgo se adentra en la cueva de Montesinos, si bien aquella experiencia fue para el personaje de Cervantes realmente positiva y halagadora, mientras para el capitán de Zorrilla un auténtico calvario:

Escuchaban el primo y Sancho las palabras de don Quijote, que las decía como si con dolor inmenso las sacara de las entrañas. Suplicáronle les diese a entender lo que decía, y les dijese lo que en aquel infierno había visto.

-¿Infierno le llamáis? –dijo don Quijote–; pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición Real Academia Española, Madrid, 2005, p. 722.

Los dos personajes, tanto Don Quijote como Montoya, son sacados por sus criados respectivamente de la cueva y del convento. El hidalgo cuenta a Sancho todo lo ocurrido en el subterráneo, la historia de Durandarte, Guadiana, las hijas de Ruidera, e incluso la presencia de Dulcinea. Pero el criado se muestra algo escéptico al razonar que los acontecimientos que ha contado su amo se hubiesen realizado en poco más de una hora (Sancho a lo largo de los capítulos discutirá con don Quijote sobre la veracidad de lo contado):

-Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

-¿Cuánto ha que bajé? –preguntó don Quijote.

-Poco más de una hora –respondió Sancho.

-Eso no puede ser –replicó don Quijote–, porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.¹⁰⁶⁹

Ya hemos comentado que en el poema de Zorrilla no se menciona el tiempo que ha transcurrido, sin embargo Ginés informa a su amo que él en ningún momento escuchó cantos o vio ceremonia alguna, siendo así que cuando recogió al capitán afirma que estaba totalmente solo, tendido junto al altar. Se muestra también escéptico ante las extrañas palabras que Montoya le comenta:

¿Dentro de la iglesia no vistes
los enlutados en pos
de mi cadáver?¹⁰⁷⁰

Y al final da la impresión de que le ha tomado por loco:

Santiguóse el buen Ginés,
y en su ruin superstición
dijo: ¿Si tendrá los malos?
Y a escape tras él echó.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁹ *Loc. cit.*

¹⁰⁷⁰ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 347.

Cuando Sancho, tirando de la cuerda en que tenía agarrado a don Quijote, saca al mismo de la cueva, el hidalgo aparece con los ojos cerrados, y sin reaccionar hasta cierto tiempo después. Don Quijote acaba de despertarse de un profundo sueño, toda la historia contada por el hidalgo fue como consecuencia de la dormida. ¿Acaso ocurre lo mismo con Montoya en el episodio del entierro? A esa conclusión llega Ginés en la conversación con su amo:

Miróle
absorto de admiración
el mozo, y dijo:
-Soñamos
o vos, don César, o yo.
Ni vi ni oí cosa alguna.
-¿Con que es mía esa visión?
¡A mis ojos solamente
horrenda se presentó!
¿No visteis conmigo a nadie?
-Os juro a mi salvación
que solo os hallé, tendido
al pie del altar mayor.¹⁰⁷²

Que la visión de Montoya sea producto de una experiencia real, exclusivamente vista por él, o que sea una visión en sueños, exclusivamente recreada por su imaginación, en poco o en nada afecta al argumento y contenido religioso del poema. Montoya en ambos casos es el receptor de un aviso divino, y como tal lo entiende y en consecuencia actúa. Dios intercede en él, ya sea en sueños o no, y le amenaza con la condenación. Zorrilla deja para opinión del lector si realmente el aviso le llegó al capitán mediante el sueño, y es prueba la conversación que con Fadrique tendrá en el apartado IX:

Un secreto es que conmigo
quiero que al sepulcro baje,
y no ha de saberlo nunca
desde el sol abajo, nadie.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p. 348.

¹⁰⁷² *Ibidem*, p. 347.

Si es sueño o delirio mío,
quiero de él aprovecharme;
si es un aviso del cielo
es imposible excusarle.¹⁰⁷³

El peso de la tradición nos hace pensar que el suceso no es producto de un sueño. En las versiones anteriores no se produce una ambigüedad tal, la posibilidad del sueño no es planteada, y es frecuente que no sólo lo vea el caballero sino que el criado esté presente, e incluso –como ocurre en *El vaso de elección, San Pablo* (ver punto 4.1.3)– sea el mozo quien hable con los acompañantes de la ceremonia. Así pues, si tomáramos como base las versiones que sobre la tradición se han escrito, optaríamos por considerar que el episodio fantasmagórico transcurre cuando el caballero se encuentra libre de toda somnolencia.

Tras la conversación entre amo y criado acerca de los extraños sucesos, que finalmente parecía sólo haberlos presenciado el primero, Montoya parece recapacitar. Es entonces cuando Ginés aprecia en el caballero una extraña transformación, notando el rostro del capitán pálido y cadavérico. Interpretamos con ello simbólicamente lo que hemos mencionado repetidas veces: Montoya ha estado muerto y ha vuelto a nacer (simbolizado en el desmayo). Es por ello que Zorrilla escriba que el rostro del capitán, en aquel momento, se le asemeje a Ginés –que ignora lo sucedido– como una aparición, un muerto viviente:

Mirábale de hito en hito
Ginés, que aterado vio
de la faz del capitán
la extraña transformación.
Desencajados los ojos,
palidecido el color,
torvo el mirar, parecía
más que vivo, aparición.¹⁰⁷⁴

El hecho de que Ginés capte tantos detalles en el rostro de su amo puede indicarnos que se encontraban bajo la claridad del día, y no de la noche. Montoya tras el tiempo en que se estuvo recuperando, y mientras meditaba acerca de todo lo sucedido, tomará el caballo y se dirigirá a galope hacia la

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p. 348.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, pp. 347-348.

ciudad de Toledo. El criado le seguirá a continuación, no sin extrañeza, pues notaba que definitivamente su amo había cambiado.

La vuelta de los jinetes es muy diferente a la que presenciáramos en el capítulo primero. En aquel tiempo el galán y su criado fueron a la par, intercambiando palabras. El regreso actual es muy distinto, el capitán no parece ser el que conociera Ginés, y regresa sin tratar una sola frase con el criado, partiendo solo, atropelladamente, y en silencio:

Temeroso el buen criado
por su juicio y su razón,
dirigióle atentas frases
con afán consolador.
Más él ni tornó los ojos
ni a sus voces respondió,
ni agradeció sus cuidados,
que en nada puso atención;
y al cabo de largo trecho
con repentino vigor,
levantándose en silencio
en su corcel cabalgó.¹⁰⁷⁵

El cambio registrado en el capitán empieza a advertirse, por consiguiente, justo cuando Montoya se recupera de su estancia en la iglesia y permanece meditando apoyado junto al pedestal de la cruz. De nuevo el simbolismo religioso vuelve a subrayarse en los versos de Zorrilla. No es casualidad que el poeta haga descansar y recuperarse a Montoya junto al emblema cristiano. La religión, así pues, se nos presenta como ayuda, soporte, sustento del menesteroso, y comprendemos que la transformación de Montoya será en beneficio de Dios. La cruz de hierro ha pasado de ser el lugar en que los caballos del galán son amarrados durante una noche de pecado, a ser el apoyo en que descansa Montoya tras un periodo de padecimientos.

El aviso ha triunfado, don César Gil de Montoya se arrepiente de sus acciones viles e indignas, y va a tomar el camino de Dios, prueba de ello serán los capítulos restantes. El capitán durante ese periodo de meditación tras recuperar la noción, ha comprendido el sentido de tan extraña situación, lo cree señal del cielo, y como tal actúa.

Sabemos que ha habido caballeros dentro de la tradición que hicieron caso omiso de la amonestación divina, y que como don Félix de Montemar

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*, p. 348.

permanecieron firmes en su proceder. Y mientras que el cambio de Montoya se reflejaba en sus meditaciones, y en el detalle de apoyarse en la cruz para cavilar, Espronceda utilizaba la carcajada del estudiante para simbolizar precisamente que en nada hubo sido afectado. Tras presenciar la visión de su propio entierro el estudiante endiablado de Salamanca ríe como muestra de su inalterable comportamiento, tal cual hemos señalado:

Diciendo así soltó una carcajada
y las espaldas con desdén volvió:
se hizo el bigote, requirió la espada,
y a la devota dama se acercó.¹⁰⁷⁶

El relato de Mérimée *Las Ánimas del Purgatorio* (1834), retoma este fragmento analizado de manera parecida, siendo así que pensamos se trata de la fuente principal del poema de Zorrilla a partir del desmayo (como algunas páginas atrás ya señalamos). En el autor francés la conversión o transformación del caballero es todavía mucho más evidente. Si en Zorrilla se mostraba indirectamente, teniendo que interpretar algún que otro simbolismo, de manera mucho más directa y explícita lo mostrará Merimée, hasta el punto que, poco después de haber recuperado el sentido –como le pasara a Montoya– pedirá que le traigan un crucifijo para besarlo:

Sus sirvientes creyeron que estaba loco. Sin embargo, después de tomar un cordial, mandó que le trajeran un crucifijo y lo besó durante algún tiempo mientras derramaba un torrente de lágrimas. Después mandó que le trajeran a un confesor.¹⁰⁷⁷

7.1.9. APARTADO IX:

(Sin título)

¹⁰⁷⁶ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 137.

¹⁰⁷⁷ Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, p. 102.

In media res se recoge a continuación la discusión que Montoya y don Fadrique mantienen. El narrador se aproxima a la conversación toda vez que Montoya comunicara al duque la imposibilidad de la unión ante Dios con su hija. Es por ello que se inicie la escena describiendo la encolerizada actitud del noble y las humildes maneras de Montoya:

Por una puerta secreta
que de los salones sale
a un secreto gabinete,
puede a estas horas mirarse
a don Fadrique y don César
que pálidos los semblantes,
plática tienen trabada
de asunto en verdad muy grave.
Demanda con vehemencia
don Fadrique, y contestarle
resiste el otro, en su empeño
ambos por demás tenaces.¹⁰⁷⁸

La relación temporal entre el capítulo anterior, que terminaba con la carrera del jinete hacia la ciudad de Toledo, y la conversación con Fadrique es inmediata, imaginamos que sólo ha transcurrido el tiempo que vista entre la partida del monasterio y la llegada al palacio ducal.

El capitán se comporta como un verdadero caballero. Acude a casa de don Fadrique para contarle al duque que no va a casarse con su hija, y todo ello a sabiendas de que es un grave ultraje y deshonor para el apellido de la familia. Cumple así, por tanto, la palabra que le diera al duque tiempo atrás, en la cual se comprometía a acudir a la mañana siguiente, si bien con noticias del todo negativas y afrentosas:

Dormid sin cuidado, duque
que en todo evento hombre soy,
y os despertaré mañana.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁸ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 348.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 340.

Ignoramos si verdaderamente despierta a don Fadrique, llegando por consiguiente al despuntar el sol como le hubo sugerido (en todo caso y conociendo el cumplimiento preciso de sus plazos podríamos como poco pensarlo), lo que sí es cierto es que el capitán se presenta ante el duque, henchido de humildad y buen hacer, pudiendo haberse marchado sin necesidad de tentar a la suerte con un padre ultrajado.

Es curioso que en *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658) Lisardo manda a su criado para decírselo a la monja Teodora; en *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) don Juan envía a un monje con una carta para contarle lo sucedido a la religiosa; en el romance anónimo del siglo XVIII que recoge Joaquín Marco, tras presenciar la ceremonia mortuoria lo primero que hace el galán es acudir a la monja para contarle que no va a poder realizarse lo planificado. Por el contrario en la leyenda de Zorrilla precisamente no se preocupa el caballero de la monja en ningún momento (mencionará sólo al hermano, con quien hubo hecho la apuesta), se acordará de todos en la repartición de bienes, acudirá pudiendo perder la vida a casa del ultrajado padre de su otra amante y prometida, pero ni siquiera manda a Ginés para que acceda al convento con un comunicado en que se justifique de lo sucedido.

Exclusivamente se relata en el poema de Zorrilla una historia amorosa paralela, en las demás versiones no se establece tal juego amoroso. El capitán mantiene una relación sentimental con dos mujeres a la vez, como mínimo, y son ellas una religiosa y la hija de un duque. Curiosamente el capitán no se preocupa en absoluto de la monja, mientras se juega la vida ante don Fadrique para contarle que su boda con Diana no va a poder finalmente llevarse a cabo.

Durante la conversación, como ya hemos advertido al inicio del apartado, don Fadrique afrenta con dureza al capitán, buscando el enfrentamiento, pretendiendo resolver el ultraje con la espada:

Y don Fadrique colérico
en pie a su lado, las frases
le dirige más violentas
que halló para provocarle.
Dejábale el capitán
que la ira desahogase,
como si con él no hablara
ni pudieran escucharles.¹⁰⁸⁰

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*, p. 348.

Montoya contará al duque que no se casará con Diana, pero en ningún momento le comunicará la causa de la negativa:

Todo es inútil, denuestos,
súplicas, amagos, ayes;
el mundo entero no puede
a que os lo diga obligarme.
Un secreto es que conmigo
quiero que al sepulcro baje,
y no ha de saberlo nunca
desde el sol abajo, nadie.¹⁰⁸¹

A pesar de todas las afrentas, insultos, imprecaciones, humillaciones, injurias, agravios que el duque le dirige al capitán, se mantiene firme en su posición, aguantando la provocación como un verdadero santo:

Pero os juro que aunque osado
lleguéis hasta abofetearme,
no haréis que por causa alguna
las espada más desenvaine.
Ni más me la ha de ceñir,
ni más que harán que la saque
cuantas horas y razones
en el universo caben.¹⁰⁸²

La situación es nuevamente muy parecida a aquella que describiera Merimée al final de *Las Ánimas del Purgatorio*, cuando don Juan, retirado ya a la vida religiosa y viviendo como monje en un monasterio, es visitado por don Pedro de Ojeda, hermano de la monja y de doña Fausta e hijo de don Alonso (todos víctimas del joven Marana). En esta ocasión don Juan, a pesar de encarar la situación como hiciera Montoya ante el duque, termina por no aguantar la humillación de la que era objeto, su furia se encendió tras ser abofeteado, y termina matando también a don Pedro.¹⁰⁸³

¹⁰⁸¹ *Loc. cit.*

¹⁰⁸² *Ibidem*, p. 349.

¹⁰⁸³ Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, pp. 104-111.

Tampoco podrá resistirse don Álvaro a las palabras ignominiosas que el último de los hermanos de Leonor le dirige, en el último acto, escena VI, de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (estrenada en 1835)¹⁰⁸⁴. Exactamente igual a como sucede en *Las Animas del Purgatorio* (1834), don Álvaro, retirado en un convento, no logra tampoco aguantar las humillaciones a las que le somete el hermano de Leonor. La provocación da sus frutos, y también será una bofetada quien logre que la ira venza en el corazón y los sentimientos del caballero:

DON ALFONSO: (Furioso)

¿Te burlas
de mí, inicuo? Pues cobarde
combatir conmigo excusas,
no excusarás mi venganza.
Me basta la afrenta tuya.
Toma
(Le da una bofetada)

DON ÁLVARO: (Furioso y recobrando toda su energía)

¿Qué hiciste?... ¡Insensato!
Ya tu sentencia es segura:
¡Hora es de muerte, de muerte!
¡El infierno me confunda!¹⁰⁸⁵

Las dos obras fueron conocidas por Zorrilla, tanto el cuento del francés, como el exitoso drama del duque de Rivas. Zorrilla pretendió tomar una situación parecida y demostrar con la actitud del capitán que su transformación era absoluta, que su religiosidad estaba a prueba de toda provocación. Sin embargo Fadrique no llegó a abofetear a Montoya, factor que ha sido precisamente en las dos obras mencionadas el momento culminante de la explosión colérica y furiosa de los respectivos caballeros. En Zorrilla el momento descrito se produce antes de tomar los hábitos, quizás como una prueba de fuego para probar su conversión absoluta. Al superarla su alma pierde peso, y más ligera le permite subir la cuesta que le dirigirá a los cielos; ahora está seguro de que podrá vestir las ropas talares.

¹⁰⁸⁴ Juan Luis Alborg, en *Historia de la literatura española*, tomo IV, Gredos, Madrid, 1980, pp. 482-483, afirma acerca de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que el autor escribió una primera versión en prosa de la obra en 1832, compuesta en Tours. Escrito el drama Alcalá Galiano lo tradujo al francés y se lo entregó a Merimée para que gestionara su representación en un teatro parisino; sin embargo finalmente no se llevó a cabo. Añade el investigador que, dando como seguro que Merimée tuvo esa primera versión en sus manos, pudo muy bien haber copiado la escena, y no al revés como habitualmente se ha pensado.

¹⁰⁸⁵ Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Castalia, Madrid, 1986, p. 170.

Una vez que el duque admite la posición extraña y misteriosa del capitán, y decide zanjear el asunto, teniendo siempre en mente que en una ocasión (apartado II) Montoya le hubo salvado la vida, don César decide repartir entonces toda su riqueza, que ya no le será de utilidad en la vida que pretende llevar a cabo (también don Juan de Marana en el relato breve de Mérimée dona su fortuna):

tomad, señor, esas llaves;
de mis inmensos tesoros
haced con justicia partes:
una a Ginés por servirme,
con cuantos muebles hallare;
un hospital o convento
fundad con otra, si os place,
y otra a don Luis de Alvarado,
que gana la apuesta infame
que hice de robar a Dios
la mejor prenda al casarme¹⁰⁸⁶

Influenciado por el mito de don Miguel de Mañara el autor francés añade toda una serie de elementos propios de este personaje dentro de la tradición del entierro, entre estos elementos destaca la inscripción que el caballero hace poner en su tumba o la fundación del Hospital de la Caridad de Sevilla (don Juan de Marana entregará gran parte de su dinero para la fundación de un hospital):

Ya al día siguiente donó a mitad de su fortuna a sus parientes, que eran pobres; dedicó otra parte a fundar un hospital y a construir una capilla; repartió cantidades considerables entre los pobres y mandó decir una gran cantidad de misas por las ánimas del purgatorio¹⁰⁸⁷

Zorrilla, influido notablemente por la obra de Mérimée, también cita entre los destinos de su dinero la fundación de un hospital, siendo este detalle ejemplo de las numerosas influencias con que la leyenda de Mañara contamina la de Lisardo, especialmente a partir de Mérimée y su obra de 1834. Pero entre los agraciados con la repartición de sus riquezas destaca,

¹⁰⁸⁶ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, pp. 349-350.

¹⁰⁸⁷ Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, p.103.

además de Ginés y don Fadrique, la mención de un personaje nuevo, hasta ahora no aparecido en la leyenda. Se trata de don Luis de Alvarado, hermano de la monja. Descubrimos entonces, con absoluta sorpresa, sin referencia alguna anterior que nos pudiera señalar algo semejante, que la relación entre Montoya y la monja se debía a una apuesta que el capitán había llevado a cabo con el hermano de Inés. No movía a Montoya otro motivo para fugarse con la religiosa que el valor de la apuesta con don Luis de Alvarado.

Ya sabemos algo más, así pues, respecto a la historia de amor entre la monja y el galán. Montoya seduce a la religiosa como consecuencia del juego, no parece entonces que haya amor sincero en la actitud del caballero, aunque en *Don Juan Tenorio* comienza también por una apuesta y acaba convirtiéndose en amor puro y redentor. Todo ello nos indica ya, indirectamente, que no hubo relación previa entre Inés y Montoya, rompiéndose de manera injusta por su ingreso en el monasterio, como sí ocurre en *El niño diablo* entre Peregrino y Fénix, o en *Soledades de la vida y desengaños del mundo* entre Lisardo y Teodora, sino que sería durante una noche en una hostería, por ejemplo la del Laurel, cuando la apuesta se llevara a cabo entre el calor del vino. Equiparo la obra con *Don Juan Tenorio* porque este momento que estamos describiendo en torno al personaje de don Luis es muy parecido al drama de 1844. Si en el Tenorio se apuesta Mejía con don Juan que no es capaz de seducir a una religiosa (novicia a punto de profesar), y don Juan añade además una muchacha que para casarse esté (con clara intención de deshonorarle con su prometida Ana de Pantoja), el esquema ya hubo sido esbozado cuatro años antes en este poema, ya que la apuesta de la monja aparece mencionada, pero también la deshonra del rival, pues si en el Tenorio don Luis padecía la mancilla en su prometida, en el poema de Montoya don Luis sufre el ultraje también directamente, ya que es su hermana la seducida por el galán:

Entregad al de Alvarado
lo que hoy de perder me place,
pero cuidado, don Fadrique,
que no sepa el miserable
que era Inés, su propia hermana,
la prenda que iba a jugarse.¹⁰⁸⁸

Hemos advertido con frecuencia la importancia del personaje masculino en este poema, principalmente relacionado con la angustia, desasosiego, tedio

¹⁰⁸⁸ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 350.

y aburrimiento que acompañan al personaje (ver punto 3.3.2.1 *Ocioso*). Ese aburrimiento del que es representativo el capitán, bravo militar sin guerra en que combatir, exceso de tiempo libre y de dinero, es un interesante personaje sobre el que escribir, si bien Zorrilla no toma la obra como una ácida crítica acerca de estos tipos, de hecho con frecuencia parece advertirse cierta admiración. Sin embargo esa ociosidad de la que es representativo Montoya, nos recuerda la obra de Carlos Arniches *La señorita de Trevélez* (1916). En ella un grupo de jóvenes sin ocupación se dedican a gastar bromas para matar el tiempo, jugando con el sentimiento de una muchacha, la solterona del pueblo. Fue llevada al cine por Juan Antonio Bardem con el título de *Calle Mayor* (1956), tres años antes Federico Fellini filmó *Los inútiles* (*Il Vitelloni*, 1953), de tema muy parecido, en que nuevamente se critica la ociosidad de cinco individuos que se dedican a divertirse de cualquier manera, incluido también el jugar con los sentimientos de los demás, que no han trabajado nunca, ni se avergüenzan de ello. La diferencia entre Montoya y los personajes de estas últimas obras citadas es muy grande, principalmente si entendemos que la época es muy diferente y que un noble en el siglo XVII no debe trabajar. Sin embargo sí coinciden en cierto tedio que les hace apostar y bromear con los sentimientos ajenos. Sabemos, por ejemplo, que Montoya no ama a Inés, y que, pese a todo, ello no le ha frenado en la posibilidad de arruinar la vida de la muchacha por el simple hecho de divertirse.

Don Luis de Alvarado, a su vez, sería de nuevo parte de la lista de hermanos políticamente incorrectos que sobresalen en las obras de Zorrilla. Si bien no aparece en el poema, y ciertamente ignoraba que su hermana era la prenda que se estaba jugando con Montoya, no obstante la continua presencia en el autor de hermanos malvados y egoístas origina cierta identificación, claramente infundada. Es por ello que anotamos la posibilidad de que ese tal don Luis de Alvarado fuese principal valedor del ingreso de Inés en el convento, o al menos el gran beneficiado de su enclaustramiento, razón por la cual se dedica a apostar entre los nobles. Nada sabemos de la historia vital de Inés, sólo que fue obligada a internar en el convento. La frecuencia con que los hermanos varones en Zorrilla obligan a ingresar en conventos a sus hermanas para beneficiarse del dinero familiar es importante, en las composiciones donde hay monja, aparece también un hermano egoísta beneficiado con su ingreso, y es por ello que optemos por interpretarlo también de esta manera en el poema. Ocurre en *El desafío del diablo* y *Margarita la tornera*, por ejemplo.

7.1.10. *APARTADO X:*

Hechos y conjeturas

Se subraya, desde el comienzo mismo del canto, que se hubo perdido la pista del capitán, siendo así que la información que sobre Montoya obtendremos no va a ser inmediata a la escena recientemente relatada, sino de transcurridos diez años, rompiendo con la continuidad que hasta el momento estaba adoptando medianamente el desarrollo del argumento. Montoya desaparece de la ciudad un día determinado, sin causa conocida, y es por ello que las gentes del pueblo inventan todo tipo de historias supersticiosas y sobrenaturales acerca de diablos y apariciones extravagantes en que el capitán siempre estaba presente:

Todo era hablillas Toledo,
y todo interpretaciones.
Cada cual forjó su enredo,
y hablaron todos con miedo
de espectros y apariciones.

Y como en vano buscaron
por Toledo al capitán,
mil fábulas le colgaron,
y los que las inventaron
por hechos las creen y dan.¹⁰⁸⁹

Versos con que se inicia el apartado, y que curiosamente nos recuerdan la estrofa última de *El estudiante de Salamanca*, en que variadas voces escondidas entre el anonimato del pueblo –tras la desaparición también extraña de don Félix– empiezan a inventar e improvisar una muerte

¹⁰⁸⁹ *Loc. cit.*

horripilante del valiente galán, relacionada con fantasmas y con el mismo diablo:

que era pública voz, que llanto arranca
del pecho pecador y empedernido,
que en forma de mujer y en una blanca
túnica misteriosa revestido,
aquella noche el diablo a Salamanca
había en fin por Montemar venido!!...
Y si, lector, dijeres ser comento,
como me lo contaron, te lo cuento.¹⁰⁹⁰

Todas estas referencias a las narraciones creadas por el pueblo sobre los distintos personajes son de importancia extrema, hasta el punto que es en el pueblo donde finalmente el trovador de las diferentes leyendas sitúa el origen de su canto, recurso típico en el Romanticismo (ver el punto 2.3.3 de esta tesis). Así pues, se acusa a la ciudad de Toledo y de Salamanca de inventar toda una serie de argumentos extravagantes de carácter espectral y demoniaco, pero precisamente la historia que el narrador de Montoya y Montemar expone abunda igualmente en esas excentricidades, señalándose debidamente que son del pueblo de donde han partido:

Yo trovador vagabundo,
la oí contar en Toledo,
y de aquel pueblo me fundo
en la razón, y así al mundo
contarla a mi turno puedo.¹⁰⁹¹

Este apartado retoma en primer plano a la figura del narrador, quien afirma haber escuchado numerosas anécdotas referentes a la continuidad de la historia sobre Montoya. Sin embargo de entre todas ellas el narrador da crédito a una fábula que en Toledo se cuenta como verdad irrefutable, precisamente aquella que relata el final del joven de manera verosímil, sin aspectos sobrenaturales que alteren el desenlace. Sin embargo el papel del

¹⁰⁹⁰ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 156.

¹⁰⁹¹ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 351.

narrador en el poema ha cambiado de manera muy notable, ya no está presente en los acontecimientos, no habla de primera mano sobre aquello que relata, no se aproximará físicamente al capitán describiendo el calor de su aliento.

El trovador, después de esta información inicial respecto a las numerosas historias que sobre Montoya se originaron en Toledo, y tras dejar patente su misión como último intérprete y transmisor fiel del folklore popular, intentando hacer pasar la historia pretendidamente por un asunto de verdadera raigambre tradicional, retoma el argumento, y continúa con la historia que sobre Montoya todavía el pueblo recuerda.

Tras haber pasado diez años, don Fadrique –agonizando– llama a un capuchino para que le ayude a morir de acuerdo con la ley de Cristo. El monje que se presenta entonces ante él es el mismo capitán Montoya que diez años antes se negó a casar con su hija. Don César, a raíz de la visión que tuviera en el convento, decidió virar la trayectoria de su vida y dedicar el resto de sus años a honrar a Dios.

La temática del perdón es de absoluta preponderancia en la obra de Zorrilla anterior a 1849, año en que muere su padre José Zorrilla Caballero, siendo base fundamental del legendario. En el poema de *El capitán Montoya*, como también ocurrirá en *Margarita la tornera*, entre otras muchas obras, existe un momento fundamental en que el perdón y la reconciliación toman el protagonismo, y es precisamente el apartado que ahora estudiamos. La leyenda, si bien es toda entera un canto a la misericordia divina que ofrece una segunda oportunidad al pecador para arrepentirse de una vida de inmoralidades, toma en este capítulo X visos de literatura purgativa, directamente relacionada con los padecimientos personales que tuviera el poeta para con la figura de su padre. Al final del apartado don Fadrique muere abrazado al capitán, una vez que los dos se han reconciliado. Se trata del desenlace que el poeta hubo siempre soñado respecto a su relación con Zorrilla Caballero:

Y esto el buen monje diciendo
cayó ante el lecho de hinojos,
las manos del duque asiendo,
quien sus palabras oyendo
al monje tornó los ojos.

Contemplóle de hito en hito

con acongojado afán,
y exclamó al fin con un grito:
¡Sois vos! ¡Dios santo y bendito!
Abrazadme, capitán¹⁰⁹²

Como hemos dicho, la obra de Zorrilla viene cargada de un obsesivo complejo de culpa y un intento de reconciliación con la figura paterna. Como consecuencia de ello advertimos en esta composición el perdón, aunque es un referente mucho más claro para este aspecto el poema de *Margarita la tornera*, ya que en esta leyenda son padre e hijo quienes se abrazan (justo en el último suspiro de don Gil de Alarcón, en el apartado I del *Apéndice*).

Al final de este canto aparece un romance final de doce versos, utilizados por el narrador para configurar una breve descripción de la sepultura en que se encuentra enterrado el capitán. Mediante estos versos el trovador señala directamente la existencia de la tumba del héroe (comenta haber contemplado y también haber leído su inscripción), huella evidente, por tanto, de que hubo en verdad existido el valiente caballero. Por consiguiente, para dar veracidad a la historia se señala la existencia todavía hoy de la tumba del personaje, intentando demostrar que vivió realmente, en la cual aún puede leerse, prácticamente borrada por el paso de los años, una inscripción trazada en mitad de la losa.

Un final parecido, utilizado para conseguir la misma apariencia de veracidad, y haciendo de nuevo hincapié en el mismo aspecto de la tumba, lo encontramos al final de la leyenda *La pasionaria* (1840-41):

Aun de su viejo castillo
en una capilla oscura
se encuentra la sepultura
de su postrero señor,
y en vez del busto de mármol
y de inscripción funeraria,
hay sólo una Pasionaria
de mano de un escultor.¹⁰⁹³

Característica fundamental de esta descripción es la imagen desoladora que el poeta establece en relación a la sepultura. Destaca en ella sobre todo su

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 352.

¹⁰⁹³ *La pasionaria*, en *OC*, I, p. 664.

humildad y sencillez, muy al contrario por ejemplo de aquel lujo en que fuera enterrado durante la visión del apartado VIII:

Y ha poco había en sepultura humilde
de la maleza oculta entre las hojas
una inscripción borrada por los años,
que todo al fin sin compasión lo borran.¹⁰⁹⁴

Este fragmento está estrechamente unido con la visión pomposa y señorial de la ceremonia fúnebre. A aquella primera tumba suntuosa y solemne que enterrara al capitán Montoya, se opone la humilde y recatada fosa con que es soterrado fray Diego de Simancas Montoya a raíz del mensaje divino cambió por completo, y es por ello que aquel vanidoso personaje engalanado abandonara los lujos, repartiera su dinero y muriera humilde como un hombre de Dios. El poeta pretende señalar al describir su tumba que entre las dos vidas totalmente diferentes que el mismo personaje hubo vivido, es la del recato aquella que finalmente se impuso. También en su muerte la humildad y la sencillez gobiernan, y es prueba de ello esta austera y sobria tumba. En ella mandó trazar una inscripción donde se recordara siempre sus dos nombres:

Aquí yace fray Diego de Simancas,
que fue en el siglo el capitán Montoya¹⁰⁹⁵

Resulta extraño que Zorrilla no hubiese incluido en la inscripción la mención a su mala vida cuando hubo sido seglar mediante una leyenda que lo expresara con crudeza, como hiciera el personaje real de Miguel de Mañara: «aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo»¹⁰⁹⁶, y tomara Mérimée para su relato «aquí yace el peor hombre que fue en el mundo»¹⁰⁹⁷.

Lo que sí retoma el poeta vallisoletano es la utilización de un segundo nombre por parte del caballero toda vez que se hubo convertido en un hombre de Dios, pasará a llamarse fray Diego de Simancas, aspecto tomado nuevamente de Mérimée que lo utilizara en su relato de 1834, allí el

¹⁰⁹⁴ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 352.

¹⁰⁹⁵ *Loc. cit.*

¹⁰⁹⁶ Juan de Cárdenas, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*, G. Álvarez y C^a impresores, Sevilla, 1874, p. 119.

¹⁰⁹⁷ Mérimée, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003, p. 110.

personaje cambió don Juan por hermano Ambrosio (nuevo *nacimiento*, nueva vida, nuevo nombre).

Otro aspecto de gran relevancia en estos últimos versos es el relacionado con la sensación de abandono y desamparo que ofrece la imagen descrita de la sepultura del héroe. El trovador ahonda en el olvido en que aquel afamado personaje descansa una vez fallecido. Es la intención del poeta expresar mediante este icono explícito de la tumba perdida, el estado de soledad en que se encuentra Montoya después de muerto. Su fosa permanece ajena a los ojos de los mortales, oculta entre maleza, sin apenas inscripción, separada y desheredada, apartada totalmente del recuerdo de los mortales. Estos versos últimos parecen ser recreados con posterioridad por otro poeta romántico. Nos referimos a la rima LXVI de Bécquer (*Rimas*, 1870):

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.¹⁰⁹⁸

En estos versos, como en los de Zorrilla, observamos el tema de la indiferencia, la tumba olvidada y perdida. Bécquer expresó en sus poemas la obsesión por el vacío que supone el olvido, que es la verdadera muerte (cuando ni siquiera permaneces vivo en la mente de aquellos que te conocieron). El sentimiento de angustia se refleja en esa sepultura ignorada de los hombres, escondida en lo más sombrío del planeta; nadie se acuerda de él, ninguna huella queda de su paso por la vida. También la rima LXI es ejemplo de ese mismo sentimiento:

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,
sobre la olvidada fosa
¿quién vendrá a llorar?

¹⁰⁹⁸ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, p. 153.

¿Quién, en fin, al otro día,
cuando el sol vuelva a brillar,
de que pasé por el mundo,
quién se acordará?¹⁰⁹⁹

Luis Cernuda titularía uno de sus libros de poemas *Donde habite el olvido* (1932-1933) en homenaje al verso ya citado de Gustavo Adolfo Bécquer. El poeta del 27 al recrear el mismo sentimiento de vacío y soledad, utilizará como hiciera Zorrilla la pintura de una tumba que asimismo se encuentra oculta entre maleza, pero en el caso de Cernuda aquel matorral por el que se mantiene escondida al mirar de los hombres es la espinosa ortiga, apartando todavía más su recuerdo del posible acercamiento humano. Por lo demás en un terreno sin esperanzas, sombrío, obviamente muerto; sin embargo con la inscripción presente a lo largo de los siglos:

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
Donde mi nombre deje
al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
donde el deseo no exista.¹¹⁰⁰

Pero Bécquer y Cernuda establecen este tipo de comparaciones e imágenes de acuerdo con su propia vida, es un canto desde el yo para el yo. Zorrilla, por el contrario, utiliza sobre todo esta pintura de la tumba olvidada para hacer el clásico canto del *ubi sunt?* en relación a un personaje. El poeta entona los versos en concordancia directa con el caballero glorioso del capitán Montoya; aquel galán afamado y de enorme popularidad ahora está muerto, y bajo una tumba perdida y solitaria. Sin embargo, y curiosamente, su leyenda no está tan olvidada como la cruz en que descansa, recordemos que el pueblo aún recuerda su historia y gracias a él el trovador ha terminado sus aventuras. Ha muerto en el olvido fray Diego de Simancas, como pretendidamente buscó, las invenciones sobrenaturales del pueblo en torno al otro, a Montoya, sirvieron para que el nuevo hombre muriera en paz y totalmente olvidado, sólo una ilegible inscripción recureda aún hoy su pasado oculto:

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 150.

¹¹⁰⁰ Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Castalia, Madrid, 1983, pp. 167-168.

Único resto de opulenta stirpe,
único fin de la mundana pompa,
montón de polvo en soledad yacía
quien hizo al mundo con su audacia sombra.¹¹⁰¹

El mensaje es claro; a pesar de la notable fama de la que Montoya gozó en vida, a pesar de su valentía y nobleza, yace ahora como montón de polvo, y lo hace en soledad (insisto que fray Diego de Simancas lo deseaba).

El tema del *ubi sunt?* fue por ejemplo utilizado también por Espronceda en su *Himno al Sol*, donde señalaba con ironía el final de grandes imperios y civilizaciones, contrarrestándolo con la presencia omnipresente del astro rey. Sin embargo la altanería e insolencia del poeta llegaba al punto incluso de amenazar al Sol, anunciando su muerte y también su olvido:

de cien tormentas al horrible estruendo,
en tinieblas sin fin tu llama pura
entonces morirá. Noche sombría
cubrirá eterna la celeste cumbre;
ni aun quedará reliquia de tu lumbre.¹¹⁰²

Destacamos asimismo al autor inglés John Keats, poeta romántico que pusiera en su tumba el epitafio siguiente: *Aquí yace alguien cuyo nombre fue escrito con agua*, en referencia a la inconsistencia del elemento acuoso y más aún de la memoria humana. Recordemos que la inscripción sobre la piedra de la tumba del capitán Montoya había prácticamente desaparecido por el paso del tiempo.

Fue esa obsesión por el olvido tema frecuente en el Romanticismo europeo.

Nota de conclusión

¹¹⁰¹ *El capitán Montoya*, en *OC*, I, p. 352.

¹¹⁰² José de Espronceda, *Poesías líricas. El estudiante de Salamanca*, Austral, Madrid, 1989, p. 25.

Para finalizar el poema, el narrador añade una nota final, en versos ligeros y desenfadados, en que da noticia sobre las vidas de los otros personajes de la historia. Ya se hubo comentado con antelación que Montoya no se preocupó de informar a la monja de su no asistencia, siquiera para comentarle, por medio de un criado u otra persona que pudiera acceder al claustro, que no iba a volverla a ver. En muchas otras versiones el galán logra comunicarse de alguna manera con la monja y notificarle el final de la relación, sin embargo en el poema de Zorrilla no ocurre así, y en esta nota final simplemente se añade con aire desenfadado, sin darle suficiente importancia, que ignora el narrador si murió Inés todavía amando al capitán o bien una vez que ya se hubo olvidado de él:

que doña Inés murió monja
cuando la tocó su vez,
sin su amor, si pudo ahogarle,
y si no pudo, con él.
Porque destino de todos
vivir de esperanzas es;
quien las logra muere en ellas,
quien no las logra también.¹¹⁰³

Pero con aire todavía mucho más fresco y despreocupado termina el narrador el poema hablando sobre Ginés, el criado de Montoya, al que dedica los últimos versos, y cuyo contenido da un tinte picaresco a la leyenda y al personaje, mediante una forma de expresarse *a la rufianesca* que en ningún momento pudo apreciarse en los anteriores apartados:

Hizo en la corte fortuna,
casóse al cabo muy bien
con una dama muy rica
y hermosa como un clavel.
Y aunque dieron malas lenguas
en alzarla *no se qué*,
ella no alzó las pestañas
para el vulgo responder.
Dio a Ginés un hijo zurdo,
y dijo su padre de él
que había nacido en casa,

¹¹⁰³ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 353.

y en esto sólo habló bien.¹¹⁰⁴

Al final del apartado IX Montoya reparte su riqueza, y a Ginés corresponde los muebles de su palacio. El criado se traslada a la corte y allí se casa con una mujer rica, rompiendo precisamente con uno de los preceptos más reveladores de la novela picaresca, el inmovilismo, ya que el pícaro finalmente solía ser descubierto y no llegaba a ascender de categoría social¹¹⁰⁵ como si parece lograrlo Ginés. Como el personaje del Lazarillo –si bien el de Salamanca no llegó a casarse con mujer rica, aunque gracias a ella mantenía un trabajo fijo de pregonero debido al amancebamiento con su jefe el arcipreste–¹¹⁰⁶ Ginés casa con una mujer, la cual tendrá un hijo ilegítimo, sobre el que asumirá la paternidad.

Ahora bien, son enigmáticas las últimas palabras. Podemos interpretar, debido al verso: «que había nacido en casa», que el hijo de la mujer de Ginés es natural de don César Gil de Montoya, fruto de una de sus múltiples conquistas, más aún si el criado se llevó los muebles del palacio del amo a su nueva casa de la corte, como refieren los versos. O bien que fuese concebido el hijo tiempo atrás en el mismo palacio de Montoya.

El hecho de que la muchacha estuviera en Madrid no obstaculiza la hipótesis, pues han sido nombradas con bastante frecuencia las constantes idas y venidas del capitán a la ciudad de Toledo.

¹¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁰⁵ Véase la introducción de Antonio Rey Hazas a su edición en Castalia de *La vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1984, p. 35.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, tratado VII, pp. 137-141.

8. **ESTUDIO DETALLADO DE CADA UNO DE LOS APARTADOS DE LA LEYENDA MARGARITA LA TORNERA.**

8. ESTUDIO DETALLADO DE CADA UNO DE LOS APARTADOS DE LA LEYENDA MARGARITA LA TORNERA.

Igualmente que se hiciera con la leyenda precedente, tomaremos a continuación la tarea de comentar apartado tras apartado el poema de Zorrilla *Margarita la tornera*, limitándome ahora a la interpretación del mismo, ya que previamente se resumió el argumento y señalamos la métrica empleada en cada apartado (punto 3.2.2 de esta tesis).

Una vez han sido ya analizadas aquellas obras que integran la tradición de la monja que escapa del monasterio y es suplantada en forma y funciones por un ser celestial, con frecuencia la Virgen María, si bien conocemos otras versiones donde la sustitución es ejecutada por un ángel, nos proponemos hacer lo mismo con la leyenda de Zorrilla, base y origen de nuestro estudio, y sin la cual entenderíamos incompleta la tesis.

Por supuesto el tratamiento de la obra será establecido en comparación con aquellas otras versiones estudiadas sobre la misma leyenda. Es por ello que se harán continuas referencias a las obras de Lope de Vega, Avellaneda o Alfonso X, por ejemplo, como en el punto anterior hicimos con Lozano, Mérimée o Torquemada, entre otros, al comentar *El capitán Montoya*.

Todo ello servirá para formar una idea mucho más completa de la tradición, una vez que ya hemos asimilado los textos anteriores, analizando los apartados con mucho mayor conocimiento respecto a valores repetidos y aportaciones valiosas. Mencionaremos asimismo la influencia de otras obras al margen de nuestra tradición, de la que destacamos sobre todo a Alexander S. Pushkin y *El convidado de piedra*,¹¹⁰⁷ de gran parecido con la parte que comprende el *Apéndice*, y *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, que curiosamente engrosaba la lista de obras pertenecientes a la tradición de la leyenda *El capitán Montoya*.

¹¹⁰⁷ Alexander S. Pushkin, *Obras dramáticas*, edición de Mijaíl Chlíkov, Cátedra, Madrid, 2004.

8.1. INTERPRETACIÓN POR APARTADOS

8.1.1. APARTADO I:

El padre y el hijo

Antes de comenzar el apartado I titulado *El padre y el hijo*, el poeta introduce un fragmento previo de cuarenta y seis versos bajo el epígrafe *Invocación*. Se trata de un preludio religioso con el que el trovador pretende acercar las almas fatigadas a la espiritualidad mariana, de la que será magnífica recreación el canto del juglar:

¡Venid los que lloráis! Oíd mi canto
los que creéis en la virtud y el cielo:
venid, almas transidas de quebranto,
venid a oírme y hallaréis consuelo,
veréis lucir tras la tormenta oscura
un rayo de esperanza y de ventura.¹¹⁰⁸

El trovador entona un canto al poder de la literatura, al consuelo que produce en las gentes la narración de hermosas y alegres historias, de ejemplares sucesos donde el poder divino recompensa una vocación verdadera y un amor infinito hacia Dios y su Madre. Imaginamos entonces al juglar junto a la puerta de las catedrales sirviendo al peregrino de consuelo y a los beatos de alimento. Exhortando a los hombres, fatigados de la vida y vencidos por la desgracia, a escuchar su canto esperanzador, hallando consuelo para sus desdichas.

Su historia será reconfortante, como el prado verde en que tras largo viaje descansa el peregrino, tomando ejemplo de la introducción simbólica que Berceo utilizó para sus *Milagros de Nuestra Señora*.¹¹⁰⁹ Zorrilla busca

¹¹⁰⁸ *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 553.

¹¹⁰⁹ Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, Fontana, Barcelona, 1997, pp. 17-23.

exactamente esa imagen del cantor popular en la plaza de las aldeas, junto a las iglesias, en los cruceros. Recordemos que es punto clave en todo el legendario la obligada notificación a lo largo de las composiciones de que la historia ha sido originada por el pueblo, y es por ello los versos iniciales del anónimo poeta que los canta. Busca Zorrilla, así pues, la recreación en sus versos de los cantos de esos trovadores, poetas desconocidos que llenaban de luz el pecho de los campesinos con historias sobre milagros. Tanto es así, que el título del libro en que se haya incluida esta leyenda es *Los cantos del trovador*, justificando así los versos del preámbulo, que poseen gran parecido con estos otros que introducen el volumen:

Venid, yo no hollaré con mis cantares
del pueblo en que he nacido la creencia:
respetaré su ley y sus altares:
en su desgracia a par que en su opulencia
celebraré su fuerza, o sus azares,
y fiel ministro de la gaya ciencia,
levantaré mi voz consoladora
sobre las ruinas en que España llora.¹¹¹⁰

El regreso de la figura del trovador está encarnada en Zorrilla, que representa al poeta moderno del Romanticismo que bebe en las fuentes de la tradición. Zorrilla es el trovador moderno que canta las leyendas de otros tiempos, cuando la religión y la patria entonaban otros himnos muy diferentes de los trenos actuales. Así pues, el autor asume el papel de cantor del pasado, y entonará por consiguiente la temática de la nostalgia, siendo así que la leyenda de *Margarita la tornera* se ubica en el siglo XVII, tratando asimismo un milagro mariano como argumento del poema.

La *Invocación* estará dirigida a la Virgen, y es a María a quien dedicará los versos, tratando con suma humildad su papel de versificador. Sabremos en consecuencia que mariana va a ser la historia, ya que María es el motivo y fin de sus palabras. Bajo el recurso de la *captatio benevolentiae*, el trovador mostrando su humildad se creará innoble para tal empresa, y por ello pide perdón por tal atrevimiento:

mi voz perdona, si mi voz profana

¹¹¹⁰ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 494.

osa hablar de tu amor y tu hermosura
con lengua pobre, terrenal e impura.¹¹¹¹

La leyenda comienza una vez finalizada la oración preliminar a la Virgen. Y lo hace con unos versos en que el autor ubica el lugar donde se desarrollan los hechos, Palencia, pero evita comunicar, sin embargo, la fecha en que la narración va a transcurrir (detalle que sin embargo nos será señalado en el apartado VI al nombrar la circunstancia de la coronación de Felipe IV como rey español). En esa redondilla inicial se presenta ya, en su último verso, el que será protagonista masculino de la leyenda, don Juan de Alarcón. Este primer apartado se dividirá en dos partes temáticamente claras y separadas también métricamente, utilizando en la primera la estrofa redondilla, y en la segunda un romance.

Comenzará con la presentación del caballero, hablando de sus hazañas y alocadas andanzas, tratando de informar al lector del tipo de personaje que es el héroe de esta leyenda. Se hará un rápido repaso de su vida pecaminosa, siendo estudiante en la Universidad, forjándose una fama de la que está totalmente orgulloso. Este fragmento sería equivalente, en su función de describir las tropelías del galán, con el apartado IV de *El capitán Montoya*. La segunda parte de este apartado inicial se centra en el momento presente del argumento, el repaso a su vida ha cesado, y da lugar así a la narración centrada en el hoy del poema. Es entonces cuando la historia verdaderamente arranca, y padre e hijo se dirigen al convento.

Respecto a ese primer segmento señalado, es importante mencionar su relación con la vida personal del autor. Como descubrimos en la autobiografía de Zorrilla *Recuerdos del tiempo viejo*, el autor también fue enviado a estudiar en la Universidad de Valladolid, como en la obra ocurre con don Juan de Alarcón. El poeta se matriculó, mandado por su padre, en la Universidad de Toledo (1833) y Valladolid (1834), con el objetivo de sacarse la carrera de Leyes. El estudio del Derecho, sin embargo, no le interesaba lo más mínimo a Zorrilla, y el poeta se pasaba los días perdido, paseando por las calles, escribiendo versos, y leyendo libros no precisamente sobre Legislatura (ver punto 3.1.1. de esta tesis). De don Juan de Alarcón el trovador comentará precisamente su poco interés por el estudio, y el mucho por la juerga y la diversión:

Envióle a Valladolid,

¹¹¹¹ *Ibidem*, p. 553.

mas fue en la universidad
de rebeldes capataz
y de zambras adalid.
Él fue haciendo mil papeles
en rondas y francachelas
el almas de las vihuelas
y el terror de los bedeles.¹¹¹²

En estos versos que introducen al personaje y sirven para mostrar al lector las características *adonjuanadas* del caballero, se resaltarán igualmente las pependencias que el joven mantuvo en la Universidad, el hecho de que un clérigo estuviera a cargo del joven durante su estancia en Valladolid, y la expulsión definitiva debido a su mal comportamiento.

Todo ello mantiene ciertas reminiscencias con la vida del poeta; se trataría de momentos no exactamente iguales pero en los que podríamos establecer cierta identificación. En *Recuerdos del tiempo viejo*, por ejemplo, Zorrilla comentaba en relación a su estancia en la Universidad una numerosa serie de altercados que la convirtieron durante algunos años en verdadero campo de batalla, si bien no fue Zorrilla un estudiante inmerso en cuestiones políticas, principal causa de los enfrentamientos:

y hubo en la universidad cristinos y carlistas [...]; y buscándose y encontrándose en la oscuridad los provocados y los insolentes, se ingirieron en las costumbres las tradicionales palizas del 23 y 24, y no hubo medio de llevar de noche sobre ellas el traje universitario sin riesgo de las costillas.¹¹¹³

De pependencias era principal valedor el personaje de don Juan de Alarcón. Quizás Zorrilla pensara en las duras jornadas estudiantiles que viera en aquellos años en que fuera estudiante, y las enfocara centradas en su personaje:

Y causador de las bullas
y arrestos estudiantiles,
azotó a los alguaciles
y acuchilló las patrullas.
[...]

¹¹¹² *Ibidem*, p. 554.

¹¹¹³ *Recuerdos del tiempo viejo*, *OC*, II, p. 1.870.

Tomaron otros la injuria
tan a pechos, que cerraron
sus cátedras, y aun hablaron
de don Juan con harta furia;¹¹¹⁴

Durante el año en que estuvo matriculado Zorrilla en la Universidad de Valladolid (1835-1836) se conoce precisamente un tumulto, promovido por los estudiantes, con motivo de la suspensión de varios catedráticos, de nuevo por asuntos políticos. Volvemos entonces a establecer relaciones entre vida y obra, pues si se hubo señalado en el poema el cierre de las cátedras, durante la etapa estudiantil del poeta también fueron algunas clausuradas debido al tumulto recientemente señalado, siendo por motivos muy distintos; además Zorrilla, tal cual se narra respecto a don Juan, fue protagonista directo de una de aquellas trifulcas. Según comenta Alonso Cortés en *Zorrilla; su vida y sus obras*¹¹¹⁵ fue castigado por el claustro como cabeza de una algarada promovida contra el catedrático de Instituciones Canónicas, el doctor Blas Pardo. De la siguiente manera se refieren versos parecidos de *Margarita la tornera*:

Quísose usar de rigor
con él, y sentó tan mal,
que un día en la catedral
se agarró con un doctor.¹¹¹⁶

Pero las semejanzas no se quedan en estas relaciones en realidad poco relevantes. Otra de ellas será la mención en la leyenda de un clérigo protector del joven durante su estancia en la ciudad:

Un canónigo muy viejo,
pariente suyo, le dio
quejas, a que él respondió
con insolente despejo:
«Que tenía el alma seca
de hablar de legislación
y que sentía intención

¹¹¹⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 554.

¹¹¹⁵ Véase, Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 80.

¹¹¹⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 554.

de quemar la biblioteca». ¹¹¹⁷

Durante su estancia en Toledo, mientras estudiaba en la Universidad, tenía en la ciudad un pariente sacerdote, el cual estaba al cuidado del joven. Y posteriormente en Valladolid estaría encargado de Zorrilla un procurador de la Chancillería así como don Manuel Joaquín de Tarancón, doctoral de la Santa Iglesia, que sería más tarde rector de la Universidad. Con disgusto de Tarancón, el poeta –según escribe Alonso Cortés–¹¹¹⁸ le comunicaría que «así se graduaría a claustro pleno como que volaran bueyes», que sin ser tan contundentes como aquellas que el donjuán dirigiera al clérigo en referencia a quemar la biblioteca, bien podemos apreciar nuevamente esa relación vida-obra presente en la leyenda.

Finalmente el disoluto caballero don Juan de Alarcón será obligado a regresar junto a su padre en Palencia, forzado a dejar la ciudad pinciana:

En fin no hallando más medio
de estar en seguridad
mandaron que la ciudad
despejara sin remedio. ¹¹¹⁹

José Zorrilla, asimismo, tuvo también que abandonar obligatoriamente Valladolid y la Universidad. Tarancón finalmente, y en vista de su lamentabilísimo resultado aquel año en los estudios, metió a Zorrilla en un carruaje, para que se reencontrara nuevamente con sus padres. Sin embargo sabemos que esto no ocurriría (ver punto 3.1.1). Será en este viaje de vuelta cuando el poeta, aprovechando una parada, escapará a caballo dirigiéndose a la capital; separándose, por tanto, de la tutela de sus padres, suceso que el exsuperintendente nunca perdonará. Esta huida de la casa familiar estará también recreada en un momento de la leyenda, cuando don Juan escapa junto a Margarita de Palencia para dirigirse a Madrid, parando previamente en Valladolid (apartado VI), tal cual sucediera con el autor.

Hemos apreciado, así pues, varias relaciones entre este primer segmento del apartado inicial, en que cuenta la etapa estudiantil de don Juan de Alarcón, sin duda poco aplicada, y la que tuvo el propio Zorrilla. Pero no ha sido comentado un detalle de gran importancia, apartado en esta ocasión de la biografía del poeta. La descripción de don Juan comienza

¹¹¹⁷ *Loc. cit.*

¹¹¹⁸ Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943, p. 81.

¹¹¹⁹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 554.

precisamente con su nacimiento, durante el cual la madre fallece por complicaciones en el parto. Se trata de un comienzo problemático del personaje, un inicio malo, quizás una predicción cruel del futuro despiadado del caballero:

Gil era nombre del padre
viudo desde que don Juan vivió,
pues el muchacho nació
dando la muerte a su madre.¹¹²⁰

La madre muere al dar a luz al niño, iniciándose así a la serie de desgracias que el galán causará el resto de su vida. Vuelve Zorrilla a emplear, así pues, un dato que puede ser entendido como un mal augurio, y que suele ser trazado en los momentos iniciales de las composiciones. Por ejemplo, una de estas referencias fue señalada en *El capitán Montoya*, se trata del escarnio que cometió el galán de monjas al utilizar la cruz de Cristo para sujetar a los caballos. Una imagen también muy clara y directa es la empleada en la leyenda *El cantar del romero*, en ella una muchacha ve alejarse en barco a su amante, quien le prometió volver tras un periodo en América. Sin embargo el receptor, durante la despedida, tendrá el presentimiento de que aquella relación no será del todo feliz, y que el caballero no regresará. Y ese pronóstico es comunicado sutilmente por el poeta cuando la joven, mirando a través del catalejo, advierte que el caballero parece no escuchar los cantos que ella le dirige, permaneciendo insensible a su voz, a pesar de que el viento ayuda a aproximar su canto hasta el bajel:

Torna a vocear y a mirar...
la faz no torna Fermín:
¡no llega al quechemarín
su voz por sobre la mar!
Lanza al viento su cantar
y el viento la favorece,
torna al vidrio y la parece
que el viento llega al bajel:
mira.. y mira.. y le va a él:
¡pero inmóvil permanece!¹¹²¹

¹¹²⁰ *Ibidem*, p. 553.

¹¹²¹ *El cantar del romero*, en *OC*, II, p. 308.

Resulta curioso advertir que el caballero disoluto y vicioso se ha criado sin madre que le educara, lo mismo pasará con Margarita, la cual dentro del convento –sin familia desde que muy pequeña ingresara en el cenobio– expresará los afectos maternos hacia la imagen de la Virgen. Ninguno de los dos equivocados personajes había tenido madre, y es ello un elemento significativo en la historia; y más aún lo es en la literatura romántica en general, hasta el punto que en los dramas que se escribieran en el Romanticismo la madre de los dos protagonistas no suele tampoco estar presente, siendo una de las características de este teatro, como por ejemplo observamos en *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), *La Conjuración de Venecia* (1834), *Don Juan Tenorio* (1844), *Traidor, infame y mártir* (1849).

Todos los aspectos relacionados con el dinero de don Juan, su posición acomodada, el deseo de gloria y fama, sus mentiras y pendejas han sido ya estudiados en el punto 3.3.2.1 de la presente tesis, y remitimos al lector a volver a aquellos párrafos para recordar las facetas mencionadas. De lo que sí hablaremos a continuación será de la presencia de un donjuán entre los personajes masculinos de esta tradición, para nada familiarizada con el burlador.

En la tradición de la monja fugada del convento y suplantada por la Virgen solamente hay un galán burlador que podemos relacionar con el caballero de Zorrilla (anterior a su versión de 1840), se trata de don Gregorio, personaje principal de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), escrito por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda (ya analizado en el punto 5.1.6). Los textos de Cesáreo de Heisterbach, Herold, Cristóbal Lozano, el auto de Vélez de Guevara o Juan de Cartagena entre otros muchos, utilizan, por el contrario, a un personaje eclesiástico como galán de la historia, como ya comentamos en los diferentes apartados del punto 5.1.

En otras varias versiones el caballero que seduce a la monja no pertenece a la religión, sin embargo tampoco se muestra como un burlador o donjuán, es el caso de las obras de de Lope de Vega, Alfonso X, Maurice Maeterlinck, o Carlos Nodier, siendo don Gregorio en la obra de Avellaneda quien en mayor medida se aproxima al caballero disoluto de don Juan de Alarcón, y en menor grado también Filipo, el personaje de *Sólo en Dios la confianza* (1652), escrita por Pedro Rosete Niño (punto 5.1.8).

Zorrilla pensó que la figura apropiada para encarnar los vicios del seductor debía ser la del burlador, tipo que en tantas ocasiones recreara el poeta en composiciones diversas, y que previamente hubo sido resaltada por autores como Espronceda o Mérimée. La importancia que el autor dedica al

caballero, como ha sido varias veces mencionada en este trabajo, es un dato evidente del interés que por el personaje ha mostrado siempre el autor, al que regala toda una segunda parte de la leyenda, una vez que el milagro se ha producido, con el único fin de expresar sus continuas calaveradas. Ello es altamente significativo si es comparado, por ejemplo, con el texto de Maeterlinck *Sor Beatriz* (1901), donde la presencia del seductor es mínima, a pesar de tratarse de una obra extensa.

El final de este primer segmento acaba con el regreso de don Juan a Palencia y el perdón de don Gil, su padre. La figura del progenitor, tremendamente complaciente, sin carácter, provoca que el joven caballero vuelva a sus andanzas, que serán relatadas a continuación. Podemos deducir de su indulgencia un ataque del autor hacia la escasez que de la misma ostentaba su real progenitor. Como fuera advertido en la leyenda de Montoya cuando don Fadrique se reconcilia al final de la misma con don César (ya monje capuchino), el perdón es uno de los motores principales de esta primera etapa poética del autor. Y con mucha claridad se observa en esta leyenda de Margarita que, como hemos visto, tanta relación con su vida personal mantiene.

El autor enfoca el personaje de don Gil, quizás no como deseara fuera su padre, pues critica su falta de carácter, sino sobre todo como hubiese deseado se comportara en momentos concretos de su vida. El perdón entre padre e hijo se desarrolla en dos ocasiones dentro de la leyenda, en este momento (apartado I), cuando vuelve de su etapa de estudiante en Valladolid, y en el *Apéndice* (apartado I), antes de morir don Gil. Se observa en ambos un deseo de mostrar cómo hubiese querido Zorrilla que su padre se portara con él en la vida real. No se hubiese escapado, en definitiva, hacia la capital si no entendiera que el recibimiento de su padre iba a ser despiadado tras su comportamiento en la Universidad. Y, por supuesto, aquella etapa rebelde donde el joven muchacho no aprobaba los mandatos y recomendaciones de su padre (el obligado estudio de Leyes, la fuga, por ejemplo), de la cual se resentirá toda la vida desde el punto de vista emocional, le gustaría haber finalizado con un abrazo reconciliatorio con Zorrilla Caballero, de igual manera que ocurre en el *Apéndice* entre don Gil y su hijo, cuyo comportamiento fuera extraordinariamente peor que el del poeta. Es entonces cuando hace uso de esta leyenda, donde expone sus más profundas obsesiones, pretendiendo que la leyera y entendiera su padre. De este primer apartado son los siguientes versos:

Tornóle el padre a sus brazos
y perdonó en conclusión,
que al cabo los hijos son

de las entrañas pedazos.¹¹²²

Pero repetimos que el poeta justifica en cierto modo la alocada vida del joven caballero debido a la ausencia de madre y la falta de carácter de su padre. La debilidad de don Gil hace caminar al héroe liberado de toda obligación, sujeto a todo capricho que su elevado capital le permite:

Tornó a ser, pues, lo que era:
y quedaron finalmente
el padre tan indulgente
y el hijo tan calavera.¹¹²³

Esta circunstancia relatada nos hace recordar aquella entrada al mundo –Crisi Quinta– que Baltasar Gracián escribiera en *El Criticón* (1651, 1653, 1657), donde profundiza en los problemas de una educación demasiado indulgente, como es el ejemplo de don Gil respecto a su hijo:

Sabrás que aquella primera tirana es nuestra inclinación, la propensión al mal. Esta es la que luego se apodera de un niño, previene a la razón y se adelanta, reina y triunfa en la niñez, tanto que los propios padres con el intenso amor que tienen a sus hijuelos condescienden con ellos, y porque no llore el rapaz le conceden cuanto quiere, déjanle hacer su voluntad en todo y salir con la suya siempre: y así, se cría vicioso, vengativo, colérico, glotón, terco, mentiroso, desenvuelto, llorón, lleno de amor propio y de ignorancia, ayudando de todas maneras a la natural, siniestra inclinación. Apodéranse con esto de un muchacho sus pasiones, cobran fuerza con la paternal convivencia, prevale la depravada propensión al mal, y esta, con sus caricias, trae un tierno infante al valle de las fieras a ser presa de los vicios y esclavo de las pasiones. [...]

Perecen muchos y quedan hechos oprobio de su vicio, y más los más ricos, los hijos de señores y de príncipes, en los cuales el criarse con más regalo es ocasión de más vicio.¹¹²⁴

¹¹²² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 555.

¹¹²³ *Loc. cit.*

¹¹²⁴ Baltasar Gracián, *El Criticón*, Austral, Barcelona, 1998, pp. 125-126.

El segundo de los periodos de este primer apartado se inicia justo a continuación de los versos citados en que don Gil perdona con un abrazo los enredos y alborotos de su hijo. Parece como si el autor empezara a narrar una nueva historia, como si tras la reconciliación con su padre se cerrara lo referido hasta ese momento y un nuevo relato naciera de sus versos sin remitir al texto anterior. La métrica, como se hubo señalado, será prueba de ello, sustituyéndose las redondillas por el romance octosílabo. Si anterior ha sido la descripción de las andanzas y aventuras de don Juan, con este subcapítulo da comienzo la historia de la leyenda de Margarita. Se inicia, así pues, el desarrollo del milagro mariano.

Será una vez finalizado el portento divino cuando el autor retomará el asunto de este primer apartado (en el *Apéndice*), centrándose exclusivamente en la vida del caballero, y sin que Margarita vuelva a aparecer en la composición. De esta manera advertimos en el poema un prólogo y epílogo que relata las conquistas y pendencias de don Juan, y un logos que también desarrolla el mismo tema, pero que incluye el milagro de la monja prófuga. Lo contado hasta ahora ha sido una pequeña escena donde se ha pretendido destacar que el personaje responde al prototipo de joven pendenciero y alocado, terminando el fragmento de manera cerrada, informando de una estructura ciertamente pensada para ser un punto y aparte en la ordenación del texto, pero un punto y seguido en las aventuras del galán.

A continuación se llevará a cabo el asalto del *cazador*. Don Juan, aburrido y ocioso, decide tantear el monasterio cercano a su casa; quiere divertirse, y se propone seducir a una monja. Pero antes de que el galán comience con su nueva aventura es interesante resaltar los versos primeros de este apartado. En ellos se cruzan sucesivamente los puntos de vista del hijo y el padre respecto al hecho de tener un convento junto a su hogar:

Viven el padre y el hijo
frente por frente a unas monjas
que un esquilón les repican
dos veces en cada hora.¹¹²⁵

Señalemos primeramente que, de nuevo, hay reminiscencias de la vida del poeta en estos versos. La casa familiar del autor tenía a la derecha la iglesia

¹¹²⁵ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 555.

de San Martín, y a su izquierda los muros del templo de San Pablo. Añadiremos, además, que en Palencia se informa –en la guía de turismo de Internet *www.palencia.com*– que el monasterio en que Margarita se encuentra enclaustrada no es otro que el de Santa Clara, templo al que dedicó Unamuno (*Andanzas y visiones españolas*,¹¹²⁶ de 1922) un poema al Cristo yacente que guarda en su interior, mencionando en sus versos la leyenda de la tornera Margarita:

Éste es aquel convento de franciscas,
de la antigua leyenda;
aquí es donde la Virgen toda cielo
hizo por largos años de tornera,
cuando la pobre Margarita, loca,
de eterno amor sedienta,
lo iba a buscar donde el amor no vive,
en el seco desierto de esta tierra.¹¹²⁷

Bajo un continuado relevo de opiniones opuestas entre don Gil y su hijo, una especie de intercambio sucesivo de pareceres en que intervienen intercalándose como emisores los dos personajes bajo las fórmulas «Dice el padre», «Dice el hijo»; y tras cuatro intervenciones llevadas a cabo por cada parte se nos describe la alegría de don Gil por tal hecho y la maldición que de su suerte hace el joven debido a tal circunstancia. Tanto los diferentes puntos de vista, como la declaración de intenciones que don Juan realiza respecto al monasterio, se resume en estos versos:

Don Gil, que es hombre devoto
y acosado de la gota
de tal vecindad se alegra,
mas de ella don Juan se enoja.
[...]
Y dice el hijo: «Por último,
haremos una intentona
al ver si las enjauladas
son lechuzas o palomas»¹¹²⁸

¹¹²⁶ Miguel de Unamuno, *Antología poética*, Austral, Madrid, 1989 (9ª edición), pp.70-74. En el poema se cita repetidas veces la leyenda de Margarita.

¹¹²⁷ *Ibidem*, p. 70.

¹¹²⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 555.

En el intercambio de impresiones ya comentadas resaltamos que don Juan no emite en ningún momento frase alguna que evidencie una devoción beata siquiera mínima, sino que muy al contrario muestra una despreocupación total hacia asuntos espirituales. Este detalle es de singular importancia al final de la composición, ya que don Juan de Alarcón, al contrario que Montoya, no aceptará el mensaje o aviso para cambiar de vida por miedo a caer en el infierno, sino que como un Félix de Montemar se mantendrá firme en su pecaminosa vida.

Don Juan acechará el convento en caza ornitológica «a ver si las enjauladas son lechuzas o palomas». Estas dos aves que cita el galán no son expresadas vanamente, mientras la primera es símbolo de inocencia, de vida diurna y con frecuencia recluida en las casetas del palomar, la lechuza es muy opuesta, ave en libertad, de vida nocturna y de un gusto reconocido por lo brillante y lo luminoso (los metales). Refiere el burlador sutilmente que duda de la virtud y supuesta inocencia de aquellas muchachas, cuya inclinación a ser lechuza piensa que debe aflorar en sus almas, trabajo que él se encargará de llevar a cabo. La comparación entre paloma –o tórtola– y monja es frecuente en la obra de Zorrilla. La simbología anotada de inocencia y pureza lo muestra perfectamente el autor en *Una carta de Zamora*:

Desde que hice a don Juan robarme a doña Inés, me parecen Ineses todas las monjas: aquéllas me parecían entre nosotros unas palomas rodeadas de milanos, unas ovejas cercadas de lobos.¹¹²⁹

El asedio felino con el que el galán asaltará la jaula, va a ser tema único de los siguientes romances. Serán constantes las idas y venidas del galán al convento, sin ser la motivación espiritual, obviamente, quien le haga traspasar la puerta y acceder a los altares. Duda que aquellas mujeres sean capaces de vivir al margen de placeres, por ello su intención es descubrir el corazón de lechuza que aquellas palomas esconden. Pero la tarea del galán no es en un principio exitosa:

Va de continuo a la iglesia

¹¹²⁹ *Una carta de Zamora*, en *OC*, II, p. 2.157. Resulta asimismo muy interesante que Valle Inclán en su pieza *Las galas del difunto* utilice el término *paloma* para parodiar precisamente las palabras del Tenorio a Inés en el drama de Zorrilla. Juanito Ventolera llama a la coima *paloma* con el sentido contrario, es decir, prostituta. Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, Austral, Madrid, 1999 (21ª edición), p. 85.

y al pie del coro se aposta,
troneras y celosías
de día y de noche ronda.
Mas ni ve, ni alcanza nada,
pues entre verjas y tocas
todas son blancas visiones
que a lo lejos se evaporan.¹¹³⁰

El cortejar a una monja tiene en la tradición literaria verdaderos trazos de parodia y chiste. Numerosos textos caricaturizaban, sobre todo en el siglo XVII, un tipo de galán, el de monjas, que se caracterizaba por su eterna paciencia. La dificultad que entrañaba sólo el hecho de poderse ver o hablar es resaltado con mucha frecuencia en las creaciones cómicas de la época. Recordamos al efecto, por ejemplo, los siguientes versos de Góngora dirigidos hacia el amor con monja:

Mal haya el hombre que quiere
beber en taza penada,
que al cabo no bebe nada,
por más que de sed se muere.¹¹³¹

O el soneto anónimo, atribuido a Quevedo, en que se compara con el mito de Tántalo el amor de caballero con una religiosa:

A Tántalo nos pinta la poesía
con el agua hasta el pecho en una fuente,
debajo de un verde árbol, que en la frente
le toca con la fruta dulce y fría.
Si comer quiere, el fruto se desvía;
si beber, huye el agua prestamente;
y así, entre hambre y sed, tiene presente
el bien que tanto mal quitar podría.
Aplique quien quisiera esta conseja
al avariento, para así inhumano,
que yo la aplicaré a quien monjas quiere;
pues, de su agua y fruto tan cercano,

¹¹³⁰ *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 556.

¹¹³¹ Tomado del artículo de Julio Monreal, *Votos y rejas*, en *La Ilustración Española y Americana*, tomo II, nº XXV, 1880, p. 7.

con hambre y sed rabiosa vive y muere,
y, cuando mucho, tócale una mano.¹¹³²

Don Juan en su ejercicio de la caza acudirá constantemente al templo, aparentando de esta forma ser un muchacho ciertamente devoto. Es frecuente en estas parodias sobre los galanes de monjas el hecho concreto de describir las largas horas que aquellos pasaban escuchando misas y cantos religiosos, con el fin de ver a su amada, o bien, como don Juan de Alarcón, buscar el momento de poder hablar con alguna. Muy parecida situación describe Quevedo en *El buscón* (1626), libro III, capítulo IX. En este fragmento se ríe precisamente de esa situación *devota* del enamorado:

Estuve gran rato en la iglesia, hasta que empezaron vísperas. Oílas todas, que por esto llaman a los enamorados de monjas «solenes enamorados», por lo que tienen de vísperas, y tienen también que nunca salen de vísperas del contento, porque no se les llega el día jamás.¹¹³³

Pero tanto Pablos de Segovia (como el personaje de nuestra leyenda), parece resignarse debido a esa gran dificultad descrita. Sin embargo Don Juan de Alarcón, cuando pareciera definitivamente bajar los brazos y aceptar el fracaso, tiene la suerte de conseguir hablar con Margarita. La seducción del caballero comenzará de inmediato, consiguiendo tras este primer encuentro una inmediata cita, donde las cualidades derivadas del arte del señuelo y la conquista serán perfectamente trazadas (lo veremos al analizar el apartado II).

Se narra que mientras la misa se oficiaba y el sacerdote alzaba la sagrada forma, don Juan de Alarcón permanecía de pie sin arrodillarse ante el cuerpo de Dios. La forma de comportarse del galán en esta escena es usada por el poeta de manera especialmente llamativa, queriendo subrayar el carácter blasfemo de su actitud. Durante la ceremonia del sacramento se describe que el caballero no sólo se olvida de honrar a Dios arrodillándose, sino que además está pensando –mientras observa la hostia– en sus pecaminosas experiencias sexuales. Pero el grado de irreverencia llegará a su extremo cuando aparece Margarita, quien tras la reja del coro le llama la atención por no arrodillarse.

¹¹³² *Ibidem*, nº XXVII, 1880, p. 43.

¹¹³³ Francisco de Quevedo, *El buscón*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 268.

Entonces el sacrílego don Juan obedece de inmediato, poniéndose de rodillas como le fuere indicado, aunque con la particularidad de que el caballero se postra ante la monja que le hablaba, dando la espalda y con ello despreciando al sacerdote y a Dios. Toda esta acumulación de ofensas y agravios a Dios en una sola escena, precisamente cuando se presenta por primera vez el personaje puro e inocente de Margarita, tienen la finalidad de mostrar a don Juan como un personaje satánico, reencarnación del mal (serpiente que hará pecar a la joven religiosa). La reacción vergonzosa, apocada y muy retraída de la joven, que baja la mirada y se sonroja, tienen como objetivo, a su vez, servir de antítesis a la maliciosa y ladina actitud del caballero. Ya todos hemos advertido que el hermoso gato cazará a la paloma indefensa:

«De rodillas, caballero,
que están alzando la hostia»
Y él, advertido y curioso,
de hinojos cayó en las losas,
pero volviendo la cara
al maestro de ceremonias.
Era tal una monjita,
que al notar la codiciosa
mirada del mozo en ella,
del rubor se puso roja,
bajó los ojos al suelo,
sobre el pecho vergonzosa
dobló la cerviz, y humilde
tocó la tierra y besóla.¹¹³⁴

El encuentro entre Margarita y don Juan es muy diferente al del resto de versiones de la leyenda, el caballero acude al convento de cacería, con el fin de lograr tener la oportunidad de hablar y seducir a una religiosa. En los romances que originaron la tradición de don Juan, y no sólo desde el punto de vista del burlador sino también en lo referido al episodio con el muerto –de cuya historia probablemente tomara Tirso de Molina la idea de escribir *El burlador de Sevilla* (c. 1625)– se menciona precisamente la actitud pecaminosa de los galanes al entrar en la iglesia, accediendo al sagrado con intenciones poco religiosas, y muy cercanas a las descritas sobre el personaje masculino de *Margarita la tornera*. Said Armesto recoge en su libro *La leyenda de don Juan* varios de estos romances (ya mencionados en

¹¹³⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 557.

el punto 4.1.8 al comentar la obra *Desiderio y Electo*). El de Riello, por ejemplo, comienza de la siguiente manera:

Pa misa diba un galán – caminito de la iglesia
no diba por oír misa – ni pa estar atento a ella,
que diba por ver las damas – las que van guapas y frescas.¹¹³⁵

Si recordamos, en la versión *Los felices amantes* (1614) escrita por Avellaneda, don Gregorio habla constantemente con doña Luisa gracias a que es la priora del convento en el que su prima profesa, siendo así que el roce se produce diariamente y no pareciera haber un plan premeditado por el galán para encontrarse con la religiosa. En la obra de Carlos Nodier *Sor Beatriz* (1837) el encuentro se produce de manera totalmente diferente, siendo la causa aquella paliza mortal que sufre el joven Raimundo, el cual es atendido y curado por la hermana Beatriz (anteriormente cuando niños se conocieron). En *La buena guarda* (1610) Esteban Félix no tiene el más mínimo obstáculo para relacionarse con la abadesa doña Clara al ser el mayordomo y desempeñar un cargo relacionado con el convento, pudiéndose ver también entre ellos con frecuencia. No digamos nada de las numerosas versiones en que el seductor es un clérigo, siendo así que no encuentran obstáculo alguno para verse y nacer el deseo entre ambos. En muchas otras versiones ese inicio de la relación no es mostrado, sino que la obra comienza directamente con la acción de la fuga, por ejemplo en el texto de Maeterlinck *Sor Beatriz* (1901), o bien se señala que se hubieron conocido ya de niños, como asimismo ocurre en esta obra, además de en *Sor Angélica* (1911), y las versiones ya señaladas de Nodier y Avellaneda¹¹³⁶.

Tratamos de señalar con esto que la actitud claramente de conquistador con que el galán entra en el convento en busca de una víctima más para engrosar su lista de mujeres seducidas es única de la versión de Zorrilla. Solamente en esta leyenda observamos ese objetivo planteado de seducir una monja, en los otros textos esa pasión surge de manera natural, y el seductor no acude diariamente de batida al palomar.

A continuación galán y víctima dialogarán. Don Juan no perderá la oportunidad tanto tiempo buscada de conseguir hablar con una monja, y aprovechará la circunstancia para comenzar su experimentado plan de conquista. No sabremos todavía durante el transcurso de este diálogo el

¹¹³⁵ Víctor Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pp. 29-47.

¹¹³⁶ Todas las obras mencionadas han sido convenientemente citadas y analizadas en los puntos 5.1 y 5.2 de la presente tesis.

nombre de ella, conoceremos en el apartado siguiente que se llama Margarita, pero sí se indicará su función de tornera en el convento. Recordemos que la función de la monja como tornera no es constante en la tradición, las religiosas de las distintas versiones han ocupado puestos diferentes, hortera (en la obra de Cristóbal Lozano), portera (en los textos de Arolas y Collin de Plancy), tesorera (en *Las cantigas de Santa María* de Alfonso X), desempeñando rangos de mayor importancia en las obras de Lope de Vega y Avellaneda, siendo abadesa y priora respectivamente. Don Juan desde el primer momento que la ve, activa de forma instantánea una seducción basada fundamentalmente en el engaño. En este primer encuentro se propone como finalidad conseguir una cita a solas con ella, y lo consigue para la hora de maitines de aquella misma noche; la razón o causa que utiliza el galán para verse es la revelación de un importante secreto.

Al terminar la conversación ambos se separan. Don Juan mostrará en un comentario –últimas palabras del apartado– lo sorprendido que está de la extrema inocencia de la muchacha, que ha caído sin esfuerzo alguno en sus redes:

Salió la monja del coro,
don Gil con su pierna coja
salió acabada la misa,
y don Juan, el alma loca
de gozo, atisbó la reja
citada, y buena juzgóla
para el caso, en sí diciendo:
«¿La niña ¡eh!, si será tonta?»¹¹³⁷

La difusión de sus opiniones hace todavía mayor la imagen de canalla del caballero protagonista de la obra. Se repetirán con frecuencia estas escenas en que el caballero se despide del capítulo con un comentario desagradable o una acción indigna, para dar mayor sensación de crueldad, y originar considerable impacto en el lector, ya que suponen el final de un segmento narrativo, punto estratégico de la composición que enlaza con una pausa que invita a la reflexión de las últimas palabras empleadas; recurso utilizado con frecuencia por los autores que publicaban sus creaciones literarias en la última página de los diarios, los llamados folletines, con la finalidad de provocar en el lector cierto impacto que le inste a continuar su lectura otro día más.

¹¹³⁷ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 559.

Al final del apartado II se describe un momento paralelo al recientemente descrito. De nuevo tras un diálogo entre Margarita y don Juan, ambos se despiden, y el caballero una vez se encuentra solo volverá a mostrar con sus palabras las verdaderas intenciones que le mueven: el afán de popularidad y de gloria:

Abrió al fin y entró en su casa
con llavín de que él se sirve;
acostóse y rebujándose
la ropa hasta las narices,
apagó la luz, diciendo:
«Pues, señor, bien; muchas hice,
mas ¡vive Dios que esta última
será tal que me acredite!»¹¹³⁸

Zorrilla es un maestro de la estructura argumentativa; si ya advertimos con el capitán Montoya una fiesta de ritmos en la formación de los cantos, donde la mucha actividad, ausencia de la misma, y violencia de movimientos se alternaban sucesivamente en un prodigioso juego de pies, en la leyenda de Margarita es muy habitual terminar un apartado con un toque de efecto, relacionado frecuentemente con un detalle vil del seductor. Si en el apartado I y II hemos comentado que el final coincide con la despedida de los amantes y el posterior acompañamiento del galán (el narrador sigue a don Juan a casa, y no escolta a la monja a su celda), donde observamos cierta presunción, ausencia de preocupación y comentarios desagradables en torno a la relación con la religiosa; al terminar el apartado III, de nuevo tras una conversación finalizada entre la pareja, es nuevamente descrito el caballero en su vuelta a casa, haciendo especial hincapié en su tranquilidad de conciencia, y facilidad notable para conciliar el sueño. Resumiéndose todo ello en una ausencia absoluta de remordimientos:

«¡Conque, don Juan, no hay cuidado!
Vendrá Dios y medraremos»
Y asiendo los dos extremos
de la sábana a la par,
con un movimiento rápido,
se hundió don Juan en su lecho,

¹¹³⁸ *Ibidem*, p. 564.

y durmió tan satisfecho
que era cosa de envidiar.¹¹³⁹

Todas ellas son imágenes paralelas colocadas a su vez en los últimos versos de los apartados. El objetivo es el mismo, exponer la maldad del caballero y resaltar, por contraste, la inocencia y fatalidad de la joven, que está cayendo en las manos de un vividor.

8.1.2. *APARTADO II:*

Insensatez y malicia

Comienza el apartado con la descripción de don Juan de Alarcón caminando a media noche por las calles solitarias y oscuras de la ciudad de Palencia. El galán se aproxima al convento mientras las campanas tocan a maitines. Esta misma imagen del caballero acercándose de noche al templo será de nuevo retomada de manera muy parecida en la cita postrera, aquella que se narrará en el apartado V.

Si recordamos la leyenda de Montoya observamos momentos idénticos en su desarrollo. También el capitán, junto a su criado Ginés, es narrado en dos ocasiones acercándose de noche al convento. Pero si en el poema de Montoya el caballero cruzaba el olivar de fuera de la ciudad, don Juan –por el contrario– se acercará a la iglesia por entre las calles de Palencia. En ambas leyendas el poeta utiliza el recurso de representar al héroe durante el trayecto que finalizará en el encuentro secreto con la monja, transcurriendo el mismo siempre de noche, con la particularidad del mal tiempo y la extrema oscuridad, rasgos ya comentados cuando analizamos el modelo descriptivo en el punto 2.1.1.

Además, en las composiciones se describirán, por dos veces en cada una, el viaje del galán al encuentro secreto, siendo estos dos momentos muy parecidos (construcciones paralelas), pero con la importante diferencia que consiste en que el segundo de esos viajes coincide, en ambas obras, con la noche de la fuga.

¹¹³⁹ *Ibidem*, p. 568.

Este apartado II de *Margarita la tornera*, en que se cita que el galán inicia su recorrido mientras tocan las campanas a maitines, volvemos a relacionarlo nuevamente con otro instante de *El capitán Montoya*, aludiendo a que cuando el caballero en el apartado VI salía de Toledo por las puertas del Cambrón, las iglesias de la ciudad repicaban a su vez por dos veces.

El hecho de que en esta ocasión don Juan camine a lo largo de una ciudad a oscuras y se hagan alusiones a fantasmas, ruidos que rompen con la aparente tranquilidad –precursora de malos momentos– y al juego de luces y sombras, origina la obligada relación con don Félix de Montemar en su vagar nocturno por la mágica Salamanca:

Horas medrosas son éstas
en que la mente concibe
larga turba de fantasmas
que estorban aunque no existen.
Horas que para sus juntas
los espíritus eligen,
y el vulgo para sus cuentos
de apariciones y crímenes.¹¹⁴⁰

Como hemos dicho, este inicio es muy parecido a aquellos otros versos con que se inicia la obra de Espronceda *El estudiante de Salamanca*:

Era la hora en que acaso
temerosas voces suenan
informes, en que se escuchan
tácitas pisadas huecas,
y pavorosas fantasmas
entre las densas tinieblas
vagan, y aúllan los perros
amedrentados al verlas:
en que tal vez la campana
de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema,
que los sábados convoca
a las brujas a su fiesta.¹¹⁴¹

¹¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 560.

A pesar de la descripción fantasmagórica que Zorrilla hace de la noche en este apartado, hay que resaltar que no hay en ella una violencia desatada desde el punto de vista atmosférico; no es una pintura en que se destaque el fuerte viento o la lluvia violenta que tuvo que aguantar Ginés esperando a su amo junto a la cruz del olivar. No hay tormenta, ni un furioso vendaval en este primer encuentro de don Juan de Alarcón, como sí ocurrirá la noche de la postrera cita en el convento. Será entonces cuando la naturaleza furiosa acompañe brutal a la cruel maniobra que el galán comienza a efectuar, como si el cielo clamara entonces la deshonra de su esposa (*falacia patética*).

Una vez que don Juan se presenta a la hora concertada en el claustro, la religiosa no aparece. El caballero entonces desespera, y blasfema de la estirpe de todas las torneras. No parece don Juan un caballero de paciencia, como bien advertimos cuando en el apartado I acudía al templo en busca de monja que seducir y tras no conseguir fruto desesperaba de continuo. Pero como ocurriera en aquel entonces, cuando el caballero parecía bajar definitivamente las manos y cejar en su empeño, aparecía entonces Margarita. Tanto en un momento como en el otro, Margarita surge cuando el galán se muestra irreverente y hereje: si ante el coro –en el apartado inicial– pensaba en sus experiencias carnales ahora acababa de maldecir a las monjas. La religiosidad de don Juan de Alarcón, por tanto, muéstrase muy deteriorada, ello es perfectamente compatible con la intención de caracterizar al joven como la tentación, cual si fuese el mismo diablo. La diferencia con Lisardo (que pertenecía al mito del entierro), es muy clara, ya que en este último se indicaba continuamente su religiosidad. La imagen del felino y la paloma enjaulada vuelve a repetirse a continuación:

y en la oscuridad confusa
haciendo vista de lince,
un vago contorno blanco
tras de los hierros percibe.¹¹⁴²

Son interesantes las primeras palabras que la monja le dirige a don Juan, muy relacionadas con el mundo de la literatura y de esa dificultad que

¹¹⁴¹ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 88.

¹¹⁴² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 560.

señalamos previamente al hablar sobre los galanes de monjas. En los versos siguientes Margarita hará referencia precisamente a esas esperas interminables de los *devotos* de religiosas que autores como Quevedo satirizaba en muchas de sus creaciones. Tras decir el caballero a Margarita que ha estado más de una hora esperándola, aquella le contesta precisamente aludiendo a ese tipo de literatura:

LA MONJA: ¿Sabe lo que le digo, hermano?

DON JUAN: No, hermana, si no lo dice.

LA MONJA: Dirélo: cuando muchacha
leí unos libros que escribe
un tal Quevedo, que tienen
a fe mía mucho chiste,
y hay un lance en uno de ellos
tan bonito... y que a decirle
verdad se parece tanto
a esta noche...

DON JUAN: ¿En qué, mi Filis?

LA MONJA: En que hay un mozo en la calle
que sois vos, y viene a oírle
una mujer, que soy yo, y...
Pero antes que se me olvide
mirad, Filis no me llamo
sino Margarita.¹¹⁴³

La conversación entre el caballero y Margarita caminará por calzadas construidas a base de tópicos y referencias literarias durante todo el diálogo. Si la monja alude a los textos satíricos de Quevedo en relación a los amoríos con religiosa, advertimos también que don Juan llama a Margarita con el nombre de Filis. La afición de las monjas por la lectura no piadosa es recogida también en poemas de la época. Así pues no era extraño que una religiosa leyera obras amorosas, burlescas o de caballerías, que era una de las aficiones, por ejemplo, de Santa Teresa de Jesús.

Julio Monreal comenta en su artículo citado que eran frecuentes en las celdas de las monjas los libros de todo tipo, no siendo precisamente los religiosos aquellos que más abundaban. Y recoge el siguiente poema:

¹¹⁴³ *Ibidem*, pp. 560-561.

Pues en la celda, ¡cuánta policía!
¡Qué blancura de colchas y colchones!
¡Qué labores de almohadas, regalillos!
¡Qué librillos allí de devociones,
cuales Sylvano un tiempo componía,
teniendo son Sireno disputillas!
Allí de Celestina hay sus ratillos,
otros del Cortesano u Oriana
con su Amadís: la hojas saltáis todas
y escogéis los capítulos de bodas.¹¹⁴⁴

En el caso de Margarita, como de otras muchas religiosas que ocuparían los conventos del siglo XVII, la única vida ajena a las cuatro paredes de su celda que han conocido es aquella que aparece en los libros, ya sea Quevedo u otro autor quien los escribiera; en el apartado III de nuevo volverán a aparecer versos en que se destaca su afición a la literatura.

Gonzalo R. Lafora escribe en su ensayo *Don Juan*¹¹⁴⁵ que las mujeres se sienten atraídas por el tipo de conquistador ya que es un héroe, alto y bello, como el príncipe protagonista de un cuento, de una obra literaria. De ellas, de las creaciones ficticias es de lo que se ha alimentado Margarita durante su estancia en el convento. Piensa que la vida fuera del monasterio es como la pinta la literatura, que las historias de amor son tal cual aparecen registradas en las palabras de un escritor. Margarita, como posteriormente ocurrirá asimismo con el personaje de Emma Bovary,¹¹⁴⁶ descubrirá que el amor no es tan bonito como aparece en las novelas, a pesar de que la referencia literaria utilizada por la monja sea Quevedo, cuyas obras en prosa no destacan por su idealismo y el bello mundo del amor. Respecto a los textos del autor satírico puede referirse Margarita a varios, ya que fueron abundantes las burlas que el poeta les dedicó (citadas en el punto 3.3.2.2 *Inocencia*). Entre sus escritos relacionados con la materia destacamos sobre todo *El buscón* (1626), y *Memorial pidiendo plaza en una academia, con las indulgencias concedidas a los devotos de monjas* (1601-5). Y también a él fueron atribuidas otras obras como *Casa de locos de amor*, la *Premática y aranceles generales*, así como una larga composición poética titulada *Exenciones concedidas a las monjas*.¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁴ Julio Monreal, *Votos y rejas*, en *La Ilustración Española y Americana*, tomo II, nº XXV, 1880, p. 10.

¹¹⁴⁵ Gonzalo R. Lafora, *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975, p. 34.

¹¹⁴⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Alianza, Madrid, 1981 (4ª edición).

¹¹⁴⁷ Para la prosa satírica de Francisco de Quevedo véase *Obras festivas*, edición de Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1987.

Filis, por otra parte, fue originalmente una campesina personaje de las églogas de Virgilio. Pero el nombre de Filis se convirtió en el pseudónimo con el que los poetas a partir del Renacimiento nombraban a sus amadas, entre ellos destacamos a Garcilaso, Lope de Vega Cadalso, Meléndez Valdés, entre otros. La escena de la descripción que don Juan hará de la pastorcilla Filis, está nuevamente basada en tópicos literarios. Mediante la pintura que hace del personaje el galán aprovecha para seducir a Margarita; el cortejo ya ha comenzado. Ni qué decir tiene que don Juan utiliza el patrón poético renacentista para su romance; emplea sólo tópicos, los usados en los *Siglos de Oro*. Se trata de la idea de belleza extendida a partir del Renacimiento, sin detalle específico y concreto, siendo el patrón español –y europeo– de belleza femenina: grácil, esbelta, de blancura en las manos y la cara, con un brillo en los ojos que compite con la luz del sol:

con dos ojos negros
que en la luz con el sol compiten,
y con un cutis más blanco
que las plumas de los cisnes,
con un cuerpo más esbelto
que una palma, y más flexible
que los juncos olorosos
que en el agua echan raíces,
y con dos manos más bellas
que el nácar y los jazmines.¹¹⁴⁸

La prueba final del cortejo se muestra cuando la monja pregunta a don Juan dónde está esa Filis, y el experimentado galán le contesta que su belleza –la de la monja– puede competir con la que poseyera la misma ninfa de los poetas; constituyendo la afilada punta de su comentario una alusión a otro tópico de la literatura, el *carpe diem*.

Tienta el demonio a la religiosa. Con lisonjas el caballero descubre a Margarita la belleza de su cuerpo, y lamenta que se marchite y estropee bajo las ropas monjiles que esconden su beldad:

Y ojerosa, y ¿no os hicisteis
carga de lo mal que la iban
aquellos mil arreviques,
de tocas y de sayales,

¹¹⁴⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 561.

y de mantos, que la impiden
mostrar el cuello de tórtola,
el alto pecho de cisne,
y los tornátiles brazos,
y las madejas sutiles
de los sedosos cabellos
que para nada la sirven?¹¹⁴⁹

El papel que le corresponde a don Juan en este apartado encarnando a la serpiente de la tentación, muéstrase con absoluta claridad en estos versos. Las palabras con que el galán trata de mostrar a la muchacha que no son esas ropas monjiles las que corresponden a tan estupenda belleza, se repite en otras obras de la tradición. Recordemos que en *La buena guarda* (1610) la identificación entre atuendo religioso y cadenas es evidente tras escuchar las palabras de Carrizo, fragmento retomado posteriormente en *La abadesa del cielo* de Vélez de Guevara.

Hay una imagen de notable importancia en la que Margarita se mira en el espejo tras escuchar las alabanzas del galán, claro ejemplo de que don Juan empieza a lograr su cometido. Si de la escena desapareciera el caballero y fuera Margarita quien, mirándose en el espejo, pensara con desdén cada una de las palabras que don Juan le dirigiera, tendríamos exactamente una escena del apartado III, ejemplo del éxito que ha tenido la instigación del caballero en su alma inocente.

Como ya se comentara con anterioridad don Juan representa la ley natural, la obligada postración de los errores humanos ante los instintos biológicos. Margarita se hace mujer, don Juan aparece en su vida: el resultado será entonces evidente. Zorrilla quiere darle al tema un significado religioso, siendo ella ejemplo de pureza, y el caballero la serpiente que la corrompe. Pero el autor insiste en el error que han cometido con la muchacha, al ser encerrada sin vocación y muy joven, no quedándose en la lectura simple del bueno y el malo, sino que se aproxima el autor sin duda a otra lección, la del error con error se paga. Margarita es buena, sí, pero víctima a su vez de una educación en contra de la naturaleza, y como tal la crítica.

Destacamos asimismo el fragmento –dentro de la conversación entre los amantes– en que la joven se mira en el espejo. Se hace alusión entonces a otra monja, la que aparece reflejada en él, quizás empleado por el poeta como un *guiño* a la suplantación que hará en el futuro milagro la Virgen. Ahora Margarita ve a su doble mostrada en el cristal, durante el milagro

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 562.

ella también volverá a verse como si se reflejara en un espejo, aunque será entonces la Virgen quien porte su figura, no el cristal:

DON JUAN: ¿Nunca os pusisteis
 delante de algún espejo?
MARGARITA: Sí, por cierto.
DON JUAN: Y la visible
 apariencia del cristal
 ¿qué os mostró?
MARGARITA: No es muy difícil
 de decir, era otra yo,
 otra monja.¹¹⁵⁰

Margarita, que se muestra escandalizada por las lisonjas y atrevimiento del caballero, sin embargo parece seguirle el juego y aunque evita que la conversación continúe por el sendero de los halagos y adulaciones, pretende que le cuente ese secreto tan importante que tenía el galán que revelarle. La historia que se inventa don Juan está relacionada con una serie de peligros que acechan el convento. Se trata de unos salvajes que se aproximan a Palencia, queman iglesias y matan a las monjas, y él se presenta ante la religiosa como el héroe que podrá salvarla de las garras de esos herejes; es por ello que le pregunta si estaría dispuesta, pasado un tiempo, a huir con él del templo. Margarita constatará afirmativamente. Recordemos que en la composición lírica de Carlos Fernández Shaw *Margarita la tornera* (ver punto 5.2.1), también el galán engaña a la monja con misteriosos peligros que acechan el convento, pero mucho más clara encontramos la relación en *Sor Angélica*, ya que en ella realmente unos republicanos asaltan el templo de las religiosas (ver 5.2.2). En el drama de *Don Juan Tenorio*, cuando doña Inés despierta en la finca del galán, se le comunica igualmente que fue sacada del convento heroicamente por el sevillano cuando el templo se consumía por las llamas.

No es Margarita un lobo con piel de cordero. A pesar de lo descabellado de la situación y de lo estúpida que resulta la mentira que le dirá don Juan, ella creerá sus palabras porque es inocente y pura, totalmente ingenua. Debe interpretarse así por la sencilla razón de que si la Virgen mediante su intervención salvará posteriormente la honra de la muchacha, es debido a que fue vilmente engañada, y no conocedora de que el peligro mencionado

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 561.

por el galán era falso. La monja Beatriz de *El desafío del diablo* es muestra precisa del castigo infligido sobre una monja, con mucho más motivos para huir que Margarita, pero instigadora de la fuga.

Por supuesto que la tornera se enamora del galán, y se escapa realmente por amor, pero siempre mostrará el autor rondando sobre su cabeza –para excusar su comportamiento– aquellas mentiras que el caballero le dijera relativas al peligro que corre en el monasterio; ella se ve como la dama de una obra literaria, salvada del peligro por una apuesto príncipe con el que será feliz toda la vida. Tal es así, que la misma noche de la fuga el narrador vuelve a comentar, precisamente, el miedo que aún Margarita tiene respecto a los salvajes que iban a quemar el convento:

De aquellos seres fingidos
por don Juan con la presencia
se amedrentaba, en Palencia
creyéndoles ya tal vez;
y se fingía entre sueños
a sus quietos moradores
envueltos en los horrores
en que cree su candidez.¹¹⁵¹

Definitivamente don Juan de Alarcón es un burlador, en el sentido literal del término. El caballero enamora a Margarita, pero en último término logra su objetivo de huir con ella gracias a la mentira. El galán de las anteriores versiones no se apoya en engaños semejantes. Ninguno de ellos miente a la monja para lograr que se fugue con él, salvo con su aparente pero falso amor. No hay un embuste, como el creado por el personaje de Zorrilla, que cimiente y sea la base definitiva del abandono conventual:

DON JUAN:	Y la aviso que si a mi razón se rinde yo la sacaré del claustro antes que el mal se aproxime.
MARGARITA:	¡Ay sí, sí!
DON JUAN:	¿Consiente en ello?
MARGARITA:	Sí, por cierto
DON JUAN:	¿Y será firme

¹¹⁵¹ *Ibidem*, p. 571.

en resolución tamaña?
MARGARITA: Que si seré. ¡Dios me libre!
¡Morir así en las manos
sangrientas de esos caribes
que decís!¹¹⁵²

El final del apartado, como fuere señalado previamente, será muestra directa de las verdaderas intenciones del caballero: sumar una muchacha más –en este caso una monja– a su lista de mujeres seducidas. Sin embargo no ocurrirá como con el personaje de su inmortal drama de 1844, pues si Tenorio termina amando a la monja víctima de sus planes, don Juan de Alarcón no sentirá por ella ni siquiera compasión.

8.1.3. APARTADO III:

Tentación

Este nuevo apartado –como ocurriera en el primero de los cantos con la figura del protagonista masculino– comienza presentando a la monja Margarita, hasta el momento personaje secundario de la historia. La relación con la leyenda de Montoya es nuevamente destacable, hasta el punto que en el apartado VII de este poema narrativo se trataba igualmente la vida de la muchacha, su ingreso obligado desde niña en el convento y el efecto que sobre ella tiene la presencia del capitán. El capítulo tendrá como objetivo informar sobre la vida de la religiosa, y principalmente mostrar los efectos que el caballero ha provocado en su mentalidad. Margarita ha sido tentada, un caballero ha hecho que se vea hermosa, advierta sus deseos de vivir, su juventud y el error que comete permaneciendo más tiempo entre los muros de aquella celda.

De este apartado tomará el autor cuatro estrofas para utilizarlas en su drama de 1844 *Don Juan Tenorio*, ver punto 3.3.3. Las octavillas serán apenas modificadas.

Comienza el apartado indicando que Margarita no suma todavía diecisiete años, y que desde muy niña fue internada en el monasterio:

¹¹⁵² *Ibidem*, p. 563.

Aún no cuenta Margarita
diez y siete primaveras,
y aún virgen a las primeras
impresiones del amor,
nunca la dicha supuso
fuera de su pobre estancia,
tratada desde su infancia
con cauteloso rigor.¹¹⁵³

Todos estos detalles de su enclaustramiento temprano, clara crítica que efectúa Zorrilla en varias de sus composiciones, han sido subrayados en más de una ocasión a lo largo del trabajo, punto 3.3.2.2 por ejemplo. En referencia a la edad de la joven, dieciséis años, debemos apuntar que aunque frecuentemente se suele identificar a la monja como una doncella, casi una niña, no suele ser habitual sin embargo que se aporte explícitamente su edad en la obra. Sí aparecen señalados los años de la monja en *Sor Beatriz* (1837) de Nodier, en ella se señala que debía tener dieciocho años como mucho. También es citada la edad de la monja doña Luisa en el relato de *Los felices amantes* (1614), en que el autor señala que tiene veinticinco años. Doña Luisa debiera ser, sin duda alguna, la más longeva de todas las monjas de la leyenda en España. Por ello su actitud mucho más activa y emprendedora, muy al contrario de las otras niñas que como Margarita se dejan llevar por las acciones y decisiones del galán. Quizás en la obra de Lope *La buena guarda* (1610) doña Clara también responda a una edad más avanzada, parecida a la de doña Luisa. Las dos son monjas de gran personalidad, desempeñando ambas cargos tan importantes como el de priora y abadesa.

Catorce octavillas más adelante se señala también la edad con que la niña fue enclaustrada:

¡Oh! qué seis años monótonos
de soledad y convento,
habían su pensamiento
reducido a un punto ruin.¹¹⁵⁴

Los versos pueden llevar a cierta ambigüedad, hasta el punto que la interpretación primera que el lector puede llegar a entender es que entrara

¹¹⁵³ *Ibidem*, p. 564.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 565-566.

con diez años en el convento, creyendo que son seis los que lleva de monja. Sin embargo no será así. Cuando regresa Margarita al convento tras su etapa con don Juan en Madrid, y habla con la Virgen que posee su misma figura, María le informa de los años que lleva de monja y de tornera, coincidiendo en tiempos con los de ella. Así definitivamente la ambigüedad queda eliminada, y lo que pensáramos al principio ser los años que llevaba enclaustrada la monja (seis), era sin embargo la edad que tenía la niña cuando ingresó en el mismo. Todo ello queda perfectamente notificado en el apartado IX, en los siguientes versos:

Quedó Margarita atónita
su misma historia escuchando,
y el tiempo a solas contando
que oyó a la monja marcar.
Su mismo nombre tenía,
y su misma edad, y era
como ella un año tornera,
y diez monja... ¿qué pensar?

Así pues, si restamos a los dieciséis años que comentara el narrador tenía Margarita, los diez que ahora se indican llevaba ejerciendo de monja, obtenemos precisamente esos seis del verso citado. Pero hay más, ya que en esta misma estrofa se señala aproximadamente el tiempo que ha durado la aventura de Margarita fuera del convento, aspecto que en ningún momento, salvo en el apartado VI donde se informa que habían transcurrido seis meses desde la fuga, se cita. El dato se encuentra en ese año que indica la Virgen (como doble de Margarita) desempeñando el puesto de tornera. Si recordamos que cuando don Juan conoce a la monja acababa ella de tomar el puesto en el torno, advertimos sin dificultad el tiempo que ha transcurrido aproximadamente desde que los dos se conocieron y el regreso totalmente contrito y pesaroso de la muchacha al convento; recordar asimismo que la primera vez que el galán habla con la tornera del monasterio no es Margarita sino la anciana sor Leoncia quien desempeña aquella función:

Si llama al torno «¡Deo gratias!»,
responde dentro gangosa
una voz que huele a vieja

y suena a campana rota.¹¹⁵⁵

No ahondaremos nuevamente en la crítica de Zorrilla hacia esas familias que obligaban desde niñas a sus hijas a ingresar en conventos. Añadiremos sin embargo una cita más tomada de *La* porque un caballero pobre, *devoción de la Cruz* (1627) de Calderón, cuando en cosas como estas donde el autor expresa esa no puede medir iguales costumbre de la época entre los la calidad y la hacienda, hidalgos pobres de recluir a las hijas en por no deslucir su sangre los monasterios: con una hija doncella, hace sagrado un convento, que es delito la pobreza.¹¹⁵⁶

Las palabras de don Juan en aquella cita han provocado en Margarita un cambio de pensamiento muy acentuado, diferente al que hasta ahora mantenía. Ya no es la misma monja que aquella otra anterior a la conversación con don Juan, el galán ha hecho ver a la muchacha que ya es una mujer (muy hermosa), que debería vivir como el resto, y no permanecer encerrada en la celda del convento. Don Juan de Alarcón ha descubierto el mundo a los sentidos de Margarita. El galán provoca en la muchacha que se plantee su situación, ella desea vivir, disfrutar de la vida que le ha sido privada. Por primera vez nota pesados los hábitos, como si fuesen de plomo. A Margarita, como ocurría con Inés de Alvarado, le parecerá totalmente inimaginable continuar encerrada, y es así que se siente agobiada. Advierte que el convento es cárcel, que la religión es opresión,

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 556.

¹¹⁵⁶ Calderón de la Barca, *Comedias religiosas*, I, Espasa-Calpe, Madrid, 1963, p. 12.

privación de libertad. La *serpiente* le ha dibujado hermosas fiestas, lujosos vestidos, baile, risas y diversión, le ha revelado un mundo totalmente ajeno a lo que era hasta ese momento su vida, una existencia monocroma de oscuridad y negrura:

¡Su nido será su cárcel,
su potro serán las rejas,
sus arrullos serán quejas,
y su silencio dolor!

Mas es tarde; Margarita
en la noche solitaria
oyó amorosa plegaria,
y se despertó su afán.
Su corazón rebelóse
con incógnitos afectos,
y odió los santos preceptos
al recordar a don Juan.¹¹⁵⁷

Pero sobre todo destacamos el efecto que las palabras del galán han provocado en su vanidad. Ella se observa hermosa, hasta entonces nunca se había dado cuenta. Ahora se mirará en el espejo y observará la belleza de su cuerpo. Recordará además el poema lleno de formulismos con que el galán la describiera, y asimila aquellas palabras admirando su cuerpo y creyendo sus lisonjas. El trovador describirá entonces un largo fragmento en el cual la religiosa permanece ante el espejo recordando las palabras del galán y admirando la belleza de su cuerpo, se trata de un momento lleno de sensualidad y erotismo, interpretando que la muchacha palparía su figura y se desnudaría ante el cristal. La escena es extensa y continuada, y si bien no es constante la indicación por parte del narrador de su actividad, debemos sin embargo interpretar que durante todas las octavillas está colocada delante del espejo, siendo dominada por el pecado y por la tentación:

¡Pobre niña! Allá a sus solas,
ciega por un mal consejo,
por vez primera un espejo
eligió para su juez,
y recordó las palabras

¹¹⁵⁷ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 566.

de un seductor insolente.
[...]

Así desnuda al espejo
presentando su hermosura
Margarita, en su locura
deseó la libertad,
y acosada por tan varios
pensamientos tentadores
los deleites seductores
amó de su vanidad.¹¹⁵⁸

Margarita se quitará el hábito recordando el mensaje del caballero, momento que nos permite conocer físicamente a la joven. Encontramos nuevamente el simbolismo con frecuencia utilizado en la tradición de identificar el despojo de las ropas religiosas con la libertad. Con este acto la religiosa se rebela y atenta contra su estado monjil:

¡Oh!, ¡que ese hombre me lo ha dicho!
Sí, sí, negros son mis ojos...
¡Y esta toca me da enojos
y me hace fea tal vez!..
Él me lo dijo, ¡lisonja!
Mas probemos, me la arranco:
¡oh como el armiño blanco
mi pecho..!... ¡blanca mi tez!¹¹⁵⁹

El triunfo de la naturaleza o el diablo –don Juan en ambos casos– es la finalidad de este largo fragmento del espejo, muy especial en toda la leyenda. El pecado percute en la religiosa a través de la vanidad, alimentada por las lisonjas de un seductor profesional que hábilmente supo depositar en la cabeza de aquella joven la semilla de su futura conquista:

Y desde esta triste noche
cabizbaja y distraída
sintió su fe decaída,
estéril su religión;

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 565-567.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 566-567.

y allá muy lejos del claustro
perdido su pensamiento
para huir no tuvo aliento
la terrible tentación.¹¹⁶⁰

Precisamente en la leyenda de Montoya se menciona también en el apartado VII, paralelo al canto que ahora analizamos, que la vanidad irrumpe también en la joven Inés, y es, utilizando de nuevo el espejo donde percibe su preciosa figura, como el autor muestra, nuevamente, la palpable rebeldía y disconformidad de la monja:

¿Qué importa ¡pese a su estrella!
que algunos doctores viejos
nieguen el mundo para ella
si presintiéndose bella
se encuentra con los espejos?

¿Y qué la importan los sonos
del salterio sacrosanto,
si las lindas tentaciones
de otro dios y otras canciones
se la acuerdan entretanto?¹¹⁶¹

Entre sus cabellos negros Margarita prenderá una flor y se observará presumida en el azogue, tal cual hará Nela en la novela de Galdós *Marianela* (1878), que se mirará en el reflejo del río tras escuchar de su amigo ciego palabras que alababan su belleza. A pesar de conocer su fealdad, la muchacha también siente la tentación, y, turbada por las bellas frases que le dirigiera el chico, se percibe asimismo hermosa:

La Nela no pudo acudir pronto, porque habiendo conseguido sostener entre sus cabellos una como guirnalda de florecillas, sintió vivos deseos de observar el efecto de aquel atavío en el claro cristal del agua. Por primera vez desde que vivía se sintió presumida. [...] Pues

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 567.

¹¹⁶¹ *El capitán Montoya*, en *QC*, I, p. 340.

esa que veo en el estanque no es tan fea como dicen. Es que hay también muchos que no saben ver.¹¹⁶²

Este fragmento donde hemos señalado la continua y prolongada escena en que la monja se obsesiona con su físico, recuerda la composición del padre Laserna *Sátira en que habla una casada con las monjas*, donde se parodia precisamente la vanidad de las religiosas. En ella muestra todo el tiempo que las religiosas se pasaban acicalándose delante del espejo:

Pues las benditas tocas, ¿quién ignora
que no hay tela de araña tan delgada,
y que el azufrador blancas las pone,
y al cristalino espejo muy sentada
ella, se va una hora y otra hora,
mientras la muy contrita se compone?
Allí de su cabello ella dispone,
tocándose tan alto, que la frente
y los dorados rizos se parecen.
Vienen luego los popos, que oscurecen
medias orejas, y con punta ardiente
un lunar aparente,
al lado de la barba, esmalta ella,
que es ébano en marfil, nieve en estrella.¹¹⁶³

A continuación del largo fragmento en que Margarita se observa en el espejo, continúa con la relación de los amores entre la monja y don Juan, señalando citas sucesivas y secretas que entre ambos llevan a cabo. El narrador reproducirá uno de esos encuentros al final del canto. Tomado *in media res* nos enteramos que los amantes ponen día y hora a la fuga juntos del convento: las dos de la mañana de la noche siguiente:

MARGARITA: Mañana pues.
DON JUAN: Tanto monta
un día antes; estad pronta
MARGARITA: ¿Conque a las dos?
DON JUAN: A las dos¹¹⁶⁴

¹¹⁶² Benito Pérez Galdós, *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 2003, p. 702.

¹¹⁶³ Tomado del artículo de Julio Monreal, *Votos y rejas*, en *La Ilustración Española y Americana*, tomo II, nº XXVI, 1880, p. 27.

En varias de las versiones se comunica la hora de la fuga, y con frecuencia en torno al mismo momento del día. Por ejemplo, en *Los felices amantes* (1614), se señala la una de la noche, en *Sor Beatriz* (1901) de Maeterlinck se citan a las tres de la madrugada, mientras que en *Margarita la tornera* (1909) de Carlos Fernández Shaw se propone también la huida a las dos de la noche.

Tras terminarse la conversación entre ambos, don Juan regresa a casa, y totalmente tranquilo, sin remordimientos de ningún tipo, se va a la cama. Subraya el autor en estos últimos versos el sosiego y la despreocupación del galán tras la cita ya apalabrada con la monja, estado de ánimo totalmente diferente a aquel otro que se describirá en el apartado V en referencia a Margarita; ella, por el contrario, sí que sufre y duda de la situación:

Su mente infantil, curiosa,
ansiaba el dulce momento,
mas vago remordimiento
la roía el corazón.¹¹⁶⁵

Antes de finalizar se hará una mención al dinero que el padre de don Juan de Alarcón guarda en una arquita y que el caballero está dispuesto a tomar para su nueva aventura.

8.1.4. APARTADO IV:

(Sin título)

El apartado que ahora analizamos supone un claro paréntesis en el desarrollo de la acción, nuevamente utilizado por el poeta para prolongar el suspense de la historia, justo cuando los amantes habían concertado su fuga para el día siguiente. Es de nuevo el mismo recurso tantas veces mencionado a lo largo de esta tesis. Zorrilla deja en la mayor de las incertidumbres al lector, injertando un canto religioso momentos antes de la

¹¹⁶⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 568.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 571.

fuga, siendo un fragmento totalmente ajeno al desarrollo del argumento. El trovador, que ya hiciera una invocación al comienzo de la leyenda, vuelve a alabar la figura de la Virgen como ejemplo de piedad, de protección y amparo. Está ligado directamente con ese canto introductorio que abriera el texto.

Los versos son un panegírico mariano en que se ensalza a la Madre de Dios como alma bondadosa que intercede en las decisiones de su Hijo para perdonar al pecador. El mundo es mostrado como un lugar oscuro, tempestuoso y violento, donde el hombre vive entre llanto y penalidades. En una vida llena de sufrimiento y dolor (*in hac lachrymarum valle*) sólo la religión consuela al afligido, hay que tener fe y confianza en la Virgen. El simbolismo que se establece en el canto es totalmente religioso, acorde con el mensaje mostrado en cantos marianos como el *salve regina*. María es la calma en la tempestad:

Y a Ti, madre amorosa,
los tristes ojos con afán volvemos
en la airada tormenta procelosa,
en Ti esperamos y en tu amor creemos,
y a Ti tornados a tus pies caemos.¹¹⁶⁶

La relación de este canto con la historia relatada es bastante directo. La imagen de la Virgen como auxiliadora del necesitado es en realidad la lectura religiosa de toda esta tradición.

Cuando regresa Margarita a Palencia en el apartado IX la climatología es tan aciaga y desfavorable como hubo sido la experiencia vivida por la monja tras fugarse del convento. La tormenta y fuerte viento que azota a la joven muchacha denota esa vida tempestuosa señalada, siendo así que su amenazada salud encuentra resguardo y amparo en el templo del Señor. La religión es, así pues, mostrada como el cobertizopreciado bajo una furiosa tormenta, de tal manera que la simbología empleada por Zorrilla en estos dos momentos de la leyenda es muy clara, estableciendo un lazo directo de unión entre los dos fragmentos, y la invocación inicial:

Mas en tanto el viento arrecia,
revienta el cóncavo trueno,
y se desgaja de lleno
el espantoso turbión;

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 569.

la calle se inunda en agua,
la noche cierra, y los hombres
invocan los santos nombres
con miedo en el corazón.

Margarita amedrentada,
buscando asilo seguro,
acogióse al templo oscuro
y se amparó del altar.¹¹⁶⁷

El apartado acabará con una estrofa en que el trovador enlaza la historia relatada entre la monja y don Juan, con este otro himno a la Virgen. Al final es mencionado de manera explícita el amor que hacia María siente la monja de la leyenda, provocando de esta manera cierta unión con lo hasta ahora narrado:

Feliz Margarita bella,
cuya infantil confianza
de la luz de tu esperanza
no perdió nunca la huella.¹¹⁶⁸

Pero mientras el panegírico está formado en versos de silva, esta última estrofa sin embargo utiliza la redondilla. Con ello pretendemos señalar que es probable que el canto mariano ya estuviese realizado previamente al poema de Margarita. Muestra es, por ejemplo, que ninguna referencia hay en la silva al argumento, y que el poeta pudo haber acoplado un poema totalmente ajeno al devenir de la obra, utilizando al final esta última redondilla para engarzar y unir el fragmento citado con el resto de la leyenda.

8.1.5. APARTADO V:

La despedida

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 592.

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 569.

Se vuelve a retomar la acción del poema narrativo en este quinto apartado después del paréntesis forzado por el trovador para resaltar la condición mariana de su canto. El naciente episodio relatará la jornada de la fuga, y en octavillas se describe la terrible noche bajo la que ambos amantes se disponen a huir, siendo mostrado en primer término el camino del caballero por la dormida ciudad de Palencia (sin que se mencione literalmente que la recorre don Juan, salvo al final de la misma). Una aterradora y espectral instantánea de la urbe encabezará, como postal romántica, el fragmento: oscuridad, ruidos amedrentadores, referencias a fantasmas, tempestad. La relación con el poema de Espronceda *El estudiante de Salamanca* vuelve a ser nuevamente subrayado, así como su equivalencia con el canto segundo, en que otra vez fuera registrado el trayecto de don Juan por las calles de la ciudad. Pero si en aquel fragmento acudía el galán a su primera cita con la monja, ahora será el encuentro postrero y definitivo. Don Juan está dispuesto a cometer sacrilegio, un acto de villanía y perjurio, y tanto es así que, tempestuoso, el tiempo acompaña con su gravedad la vileza de la acción: vientos huracanados, espesa nubosidad, citas de apariciones monstruosas.

Toma nuevamente protagonismo en el modelo descriptivo utilizado por el poeta el juego de luces y sombras, siendo así que el galán advierte en su trayecto, provocado por el resplandor fugitivo de un relámpago, lo que ante sus ojos semejara figuras monstruosas:

A veces por un instante
todo el ámbito ilumina
la claridad repentina
de un relámpago fugaz,
y en el momento en que todo
a la vista se presenta
todo de formas aumenta
y todo cambia de faz.
[...]

Allá un tapiz suspendido,
sobre una puerta enrollado,
semeja un monstruo enroscado,
que se arrastra en un rincón,
allí empinado en su losa
de algún fundador el busto
remeda con fiero susto

gigantesca aparición.¹¹⁶⁹

Meras figuras provocadas por ilusiones mentales que nos recuerdan las sombras que se proyectaban en la caverna de Platón.¹¹⁷⁰ Pero esa luz originada por rayo o relámpago cobra en la obra de Zorrilla cierta importancia, no sólo por su frecuencia en el modelo descriptivo, sino porque su luminosidad descubrió un cuerpo muerto en la leyenda de *El talismán*, y cegó a la heroína de *La azucena silvestre* (ver puntos 1.2.3 y 1.2.5).

La relación entre las leyendas de *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera* en los apartados hasta ahora analizados –misterioso caballero que en las noches se acerca a un monasterio y se encuentra en secreto con una religiosa; correspondiendo a los personajes el mismo modelo, el noble crápula, y la monja ingenua– nos hace relacionar intuitivamente ambos argumentos. Es como consecuencia de ello razón por la que entendemos que si don Juan de Alarcón experimentara como Montoya el mensaje divino, sería precisamente este instante –durante el trayecto del galán al convento, tratándose de la noche señalada para la fuga– un momento apropiado para señalar la visión de la ceremonia, de acuerdo con el criterio estructural que nos concede haber analizado varias versiones de la leyenda (coincidentes todas en la aproximación nocturna del sacrílego a la casa de Dios). Pero no se trata de la leyenda del entierro, sino que por encima del castigo y mensaje divino en la lectura de la actual leyenda prevalece el perdón y la infinita bondad de la Virgen, una vez que la monja fugitiva ha abandonado el convento y ha regresado totalmente desgraciada.

Tras citarse el trayecto de don Juan en su camino al monasterio (poca distancia media entre los dos lugares, su casa y el templo), una octavilla servirá de puente entre los versos que hablan del galán y aquellos otros que a continuación relatarán el estado de la monja:

Noche medrosa era en suma
la elegida por el mozo,
aunque él obra sin rebozo,
remordimiento ni afán:
y atribulada en su celda
esperaba Margarita
el momento de la cita

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 570.

¹¹⁷⁰ Platón, *La República*, Alianza, Madrid, 1994 (5ª edición), p. 369.

postrimera de don Juan.¹¹⁷¹

Mientras el uno destacaba por su tranquilidad y ausencia de remordimientos (recordemos el final del apartado III), Margarita por el contrario está siendo superada por la duda y la incertidumbre. En la monja se detendrá a partir de entonces la descripción del trovador (narrador), con el fin de mostrar los instantes previos a su fuga con el galán.

La inquietud y preocupación de la religiosa respecto al paso tan importante que está dispuesta a dar se describe en dos metáforas: una paloma y una barca que muestran cierta desconfianza a emprender viaje y separarse del nido y la orilla respectivamente. Ambas describen el estado de incertidumbre hacia un exterior desconocido, quizás fuere un cielo tan amplio y extenso que sus alas no puedan cruzarlo, quizás un mar furioso que le sorprendiera una vez abandonada la costa:

Blanca paloma perdida
próxima a tender su vuelo
para buscar otro cielo
más diáfano en que volar,
medía el espacio inmenso
que recorrer intentaba,
y antes de alzarse dudaba
si le podría cruzar.¹¹⁷²

Porque barquichuela débil
que en pos de nave enlonada
salía desesperada
sin más norte que el azar,
tal vez temía la triste
que una tormenta futura
la sorprendiera en la altura
del no conocido mar.¹¹⁷³

Los versos de la primera de las metáforas tienen una clara similitud con otros utilizados por el autor en el apartado III de esta misma leyenda:

Pobre tórtola enjaulada
dentro de la jaula nacida
¿qué sabe ella si hay más vida
ni más aire en qué volar?¹¹⁷⁴

Seguidamente son anunciadas las dos en el reloj, la hora pactada entre los amantes. Será a continuación cuando tendrá lugar la particular versión que

¹¹⁷¹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 570.

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 571.

¹¹⁷³ *Loc. cit.*

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 566.

el poeta ofrece de la despedida. El capítulo en que la religiosa abandona el convento, huyendo en los brazos del galán, es uno de los dos puntos principales en toda versión que de esta leyenda se ha realizado; el otro es, precisamente, la vuelta de la monja al templo.

Cuando se dispone a abandonar el recinto sagrado y escapar con el galán, Margarita se percata de una luz en la galería que iluminaba el altar de la Virgen, el que durante tanto tiempo estuvo cuidando. La religiosa entonces se aproxima para despedirse de la imagen, situada en una hermosa capilla adornada con flores, cuidada con extremo cariño desde siempre por la joven tornera. Pareciera entonces, debido a esa luz brillando en la extrema oscuridad del recinto, que hubiese sido la misma Virgen quien atrajera a la religiosa ante ella. Por ello podemos entender que es la Madre de Dios quien llama a Margarita para despedirse. Este aspecto es interesante si recordamos que en el apartado IX, cuando regresa, será la Virgen quien nuevamente llame a la religiosa ante su regazo. Si en esta ocasión es la luz en la oscuridad del convento quien sirve de reclamo para el acercamiento de la muchacha, en su regreso servirá de citación el mal tiempo que obliga a Margarita a protegerse en sagrado:

En un altarcillo humilde
en un corredor alzado,
de flores siempre adornado
y alumbrado de un farol,
de una Concepción había
primorosa imagen una,
a quien calzaba la luna
y a quien coronaba el sol.¹¹⁷⁵

A los pies del altar la monja se despedirá de la imagen de la Virgen, a quien dirigirá, entre sollozos, hermosas palabras. El hecho de que en esta leyenda se nombre la advocación de María –Virgen de la Concepción– no es frecuente, y en muy pocas versiones sucede: en *Sor Beatriz* (1837) de Nodier, por ejemplo, se trataba de Nuestra Señora de los Espinos Floridos, y en el auto de Vélez de Guevara *La abadesa del cielo* era la Virgen del Rosario.

No falta entre los elementos utilizados por el poeta para describir esta escena de la despedida, la mención de las llaves, que deposita junto a la imagen:

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 572-573.

Al fin yo parto, Señora;
mi confianza en Ti sabes,
en prueba toma esas llaves
que conservo en mi poder.
Guárdalas, otra tornera
elige a tu gusto ahora,
y el cielo quiera, Señora,
que nos volvamos a ver.¹¹⁷⁶

Fueron muchos los autores que, previamente a Zorrilla, hubieron utilizado el detalle de las llaves como Alfonso X, o Fernández de Avellaneda, pero fueron numerosos también aquellos que no mencionan el elemento, entre ellos Lope de Vega o Carlos Nodier, la composición del francés posee especial relación con la leyenda de Zorrilla (el análisis de cada una de las versiones fue realizado en el punto 6.1 de esta tesis). Ya hemos comentado que el detalle de las llaves es un elemento presente en la tradición desde el milagro de Cesáreo de Heisterbach, y que ha seguido estando presente con frecuencia en las distintas versiones de la tradición.

Los términos que emplea para hablar con la Virgen carecen de toda familiaridad. Hay mucho respeto en las palabras de Margarita, apreciamos poca confianza en sus expresiones, demasiada humildad en su actitud. Muy diferentes son los calificativos con que las monjas de otras versiones se referían a la Virgen, lo advertimos por ejemplo en *Sor Angélica* (1911) cuando se dice que se dirigía a María como «mamaíta mía».¹¹⁷⁷ La manera de dirigirse afectivamente sor Angélica a la Virgen como madre, de manera tan cariñosa como hemos apreciado, es un elemento principal en la concepción del personaje. En Margarita es también muy claro que la carencia del afecto maternal, fue encerrada desde muy niña en el convento y se ha educado sin la figura de la madre, ha podido provocar que transmitiera su menester filial hacia la figura de la Virgen, que se supone la Madre de Dios y de todos los hombres. Sin embargo destacamos más en la monja de Zorrilla, debido quizás a su edad, un cariño más cercano al de una niña con su muñeca (como escribe Cotarelo y Valledor¹¹⁷⁸), a quien viste y acicala, que el que se podría observar entre una pequeña y su mamá. En la despedida le dirigirá las siguientes palabras:

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 574.

¹¹⁷⁷ Luis Linares Becerra, *Sor Angélica: comedia lírica en un acto y cuatro cuadros*, por Luis Linares Becerra y Javier de Burgos, música de los maestros Nieto y Candelas, R. Velasco, Madrid, 1911, p. 9.

¹¹⁷⁸ Armando Cotarelo y Valledor, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904, p. 179.

se ajarán tus vestiduras,
y los qua pasen a oscuras
tu hermosura no verán.¹¹⁷⁹

Hay una fijación de la muchacha sobre todo a la figura, al icono, al receptor material en que se concreta la devoción mariana. Por eso está obsesionada con que no cuidarán sus hermanas la imagen como lo ha estado haciendo ella, y, asimismo, que muestre con sus palabras el deseo de llevarse la figura con ella, materializando todo su afecto mariano en esa forma religiosa, como si entendiera que el amor a la Virgen sólo está presente sobre el altar que ella cuidaba, sin acabar de entender el concepto abstracto de fe:

Y puesto que de él sacarte
no puedo en mi compañía,
no me abandones, María,
y no te olvides de mí¹¹⁸⁰

Por supuesto que podría sacar a la Virgen con ella, y lo hará portándola en su corazón, en su alma. Sin embargo a lo que evidentemente se refiere es que no puede llevarse con ella la Virgen del altar, la muñeca que cuidaba.

También en *El desafío del diablo* –ver punto 1.2.6– antes de que la monja partiera del convento acude a despedirse a una imagen de Cristo, cuya luz moribunda que iluminaba su altar sirve nuevamente de reclamo para que la muchacha le dirija unas últimas palabras. Sin embargo al levantarse para proceder a su fuga es agarrada de los cabellos por la imagen del Redentor recriminando su intención. Entendemos, así pues, que si Margarita hubiese sido menos consciente e ingenua, quizás le hubiese esperado el mismo castigo que Cristo infringió a Beatriz en la leyenda de 1845 *El desafío del diablo*, evitando el sacrilegio quizás con un tirón de pelos.

Al igual que se describiera en el relato de Avellaneda *Los felices amantes*, la monja de Zorrilla hace continua alusión a la vela encendida que permanece ante el altar. Se preocupa de que, ausentándose ella, la llama se

¹¹⁷⁹ Margarita la tornera, en *OC*, I, p. 573.

¹¹⁸⁰ *Loc. cit.*

apague, porque ninguna de sus hermanas tendrá el cuidado que siempre ha mostrado ella por cuidar el ara ante el que está postrada:

¡Ojalá entre mis hermanas
hubiera otra Margarita
que con tu imagen bendita
obrará como ella obró!
¡Ojalá esta luz postrera
que en esta noche te enciendo
estuviera siempre ardiendo
mientras te faltara yo!

Mas, ¡ay!, ninguna te quiere
como yo, y son mis angustias
pensar que estas flores mustias
a tus pies se quedarán,
y se apagará esa vela,¹¹⁸¹

Resaltamos que el primer deseo de los citados será concedido por la Virgen, y otra Margarita –exactamente igual– se encargará de cuidar el altar durante su falta. Vuelve a tratarse de nuevo de una señal del autor hacia el desenlace del milagro, anticipa hábilmente lo que va a pasar, como ya citamos en el apartado 8.1.2 cuando la monja se refleja en el espejo junto a don Juan.

Resulta absolutamente revelador que en ningún momento de la despedida Margarita mencione una de las causas mayores de su abandono, me refiero a ese supuesto ataque de los *malvados* contra el monasterio, mentira con que don Juan hubo engañado a la religiosa para que escapara junto a él. Hasta el punto se ha olvidado la monja del peligro que le dijera el caballero, que no se queja amargamente en ningún momento de lo que probablemente acabaría con el templo y sus hermanas de orden, ni tan siquiera pásasele por la cabeza que la imagen de la que se despide pudiera tener el mismo fin. Resulta extraño que Zorrilla no incluya en la despedida el temor que ha mostrado Margarita en muchas ocasiones respecto al asalto de esos *malvados*, ninguna sola palabra que mencionara la posibilidad de que la imagen fuese decapitada o destruida. Pero es que ni siquiera encomendará a la Virgen la protección de sus hermanas ante un peligro tan supuestamente real que provoca su abandono. Sin ir más lejos doña Clara de *La buena guarda*, doña Luisa de *Los felices amantes*, doña Juana en *La*

¹¹⁸¹ *Loc. cit.*

abadesa del cielo, o la también llamada Margarita de *Sólo en Dios la confianza* no olvidan pedir protección a la Virgen para con sus compañeras, y eso que en ninguno de estos casos el galán hubo inventado ese supuesto peligro que rondaba el monasterio. El mensaje que pretendo comunicar es muy claro: Zorrilla parece haberse olvidado en esta escena final que Margarita –como así nos lo ha hecho saber previamente a lo largo de variados momentos– huye no sólo porque ama a don Juan, sino porque un supuesto peligro amenaza el convento. Es por ello que la monja se olvide de pedir a la Virgen que cuide de sus hermanas y del sagrado, siendo que, además, va a poner en duda precisamente que sus hermanas atiendan en su ausencia el altar.

Para finalizar, he de advertir que en la leyenda de Zorrilla no se produce en estos momentos la anticipación del milagro, que vimos por ejemplo en Lope de Vega. Al abandonar Margarita el convento no habrá un fragmento en que se refiera la sustitución mariana, y es por ello que monja y lector descubrirán a la par el suceso prodigioso cuando regresan de Madrid. Lo que sí se ha producido y hemos comentado oportunamente, es una serie de guiños y señales sutiles del autor en referencia a esa sustitución.

8.1.6. APARTADO VI:

(Sin título)

Este nuevo capítulo continúa con la huida de los amantes. Tras haber abandonado el convento la noche anterior, en torno a las dos de la madrugada, don Juan y la monja se encuentran a la mañana siguiente en Valladolid. Su intención es dirigirse a la capital del reino, sin embargo han hecho pausa primeramente en esta ciudad para conseguir coche y más dinero. El trayecto lo han efectuado a caballo. A pesar de que no fuera indicado en ningún momento que el personaje se aproximara al monasterio con cabalgadura, en una conversación posterior advertiremos que don Juan vende dos caballos –imaginamos que con los que hubo partido de Palencia– para comprar un coche, con el fin de que Margarita fuese más cómoda:

Pues la cuestión es muy corta,

mis dos caballos podéis
vender también y en una hora
yo tendré coche buscado,
pues va otro asiento ocupado.¹¹⁸²

La fortuna que maneja el joven galán es fruto del saqueo que hiciera en el arcón donde guardaba el padre parte de su riqueza. Robo que perdonará don Gil cuando el joven regrese arrepentido ante sus brazos al inicio del *Apéndice*.

En Valladolid don Juan se topa con don Gonzalo, un conocido amigo de la Universidad, personaje que acompañará a la pareja de amantes en su viaje y posterior estancia en Madrid. La acción comenzará a disgregarse geográficamente. Si la trama hasta el momento se había desarrollado por completo en la ciudad de Palencia, salvo la introducción inicial que contaba las travesuras del galán por distintas ciudades, se inicia ahora un itinerario algo más activo. Si tenemos en cuenta exclusivamente los apartados relacionados con el milagro –omitendo los viajes que hará el galán en el *Apéndice*– advertiremos el siguiente periplo: Margarita, don Juan y don Gonzalo parten de Valladolid hacia Madrid; la fuga del monasterio había tenido lugar en Palencia con sólo los amantes, y de esta ciudad llegan a Valladolid, que es donde se encuentran con don Gonzalo. Tras la estancia en Madrid don Juan parte hacia lugar desconocido y Margarita volverá, desechada y abandonada, a Palencia; don Gonzalo muere en la capital.

Este nuevo personaje que aparece en el apartado, y que su importancia no será menor en el desarrollo de la leyenda, llamado don Gonzalo, es un antiguo compañero de Universidad de don Juan. Si díscolo y crápula, su función en la historia será engrandecer la figura canallesca del protagonista, el mayor de entre todos los reñidores y pendencieros. Este supuesto hermano de Margarita –como se comentará en el análisis del apartado VII– sentirá envidia por los éxitos de don Juan:

Y entre tanto don Gonzalo,
que calla, mira y escucha
cobra hastío de don Juan,
cuya elegancia y bravura
se llevan la primer parte
en amores y en fortunas:
y él tiene, mas que le pese,
que apechar con la segunda;

¹¹⁸² *Ibidem*, p. 576.

que es cual todos los imbéciles
que con los pillos se juntan,
un inferior que acompaña
o que divierte o que ayuda,
pero al fin del sol del otro
satélite que no alumbra.¹¹⁸³

Como lo será Luis Mejía en el drama de 1844, el personaje de don Gonzalo viene a ser utilizado como un galán inferior, precisamente para destacar la altura de inmoralidad que posee don Juan, mucho mayor que la de cualquier otro.

Pero si de rival del protagonista hablamos, no será entonces este personaje el modelo previo al don Luis Mejía del famoso drama. En realidad se trataría únicamente, como ya hemos dicho, de ese don Luis presente en la apuesta del primer acto, que deja constancia de su inferioridad respecto a Tenorio, y no del competidor de don Juan que se disputa a Ana de Pantoja y será matado en duelo por Tenorio. Ese otro don Luis Mejía no estaría entonces relacionado con el amigo de Valladolid (al que también don Juan mata), sino que sobre todo lo estaría con don Lope, nuevo caballero que aparece en el *Apéndice*, con el cual se disputa y roba a Sirena, se juega a la muchacha en una apuesta, y termina venciendo en duelo.

Si sabemos que los amantes abandonaron el convento en torno a las dos de la mañana, la hora en que don Juan de Alarcón conversa con su amigo en Valladolid se fija en las nueve. Y es a las diez para cuando el galán convoca a don Gonzalo para abandonar la ciudad castellana. Es constante, como ya hubimos hablado en la leyenda de Montoya, la presencia en las composiciones de Zorrilla del factor tiempo. Los emplazamientos son continuados y sucesivos: el toque de maitines en la primera cita con la monja (a la que llegara Margarita tarde), las dos de la mañana en que apalabran la fuga, y la escasa hora que don Juan da a su compañero para partir con ellos hacia Madrid, exactamente a las diez de la mañana. Y si tan frecuentes son los emplazamientos, de mayor importancia es el señalar la extrema puntualidad del galán. Ya fue advertida cuando don Juan hubo llegado al claustro del monasterio justo a la hora señalada, momento en que tocaban a maitines, y lo es nuevamente en este apartado. A las diez en punto el caballero estaba preparado para partir:

Daba las diez el reló

¹¹⁸³ *Ibidem*, p. 580.

y el coche les aguardaba,
y don Gonzalo llegaba,
a quien don Juan demandó.¹¹⁸⁴

Tras este primer fragmento del capítulo en que, como hemos descrito, don Juan y don Gonzalo se encuentran por casualidad (acompañando el amigo a los amantes hacia Madrid), dará comienzo a continuación la relación de la vida de estos tres personajes en la corte, a la que acudieron con el propósito inicial de estar presentes para unas fiestas, fechadas un mes después:

Eran seis meses después,
y trocada la fortuna
estaba ya para todos,
que todo el tiempo lo muda.
Lanzados del mar del mundo
entre la corriente turbia,
Margarita, don Gonzalo,
y don Juan, los tres a una
las heces de los deleites
apuraban en hartura,
repletos hasta el hastío
de sus delicias inmundas.¹¹⁸⁵

Los versos siguientes comunicarán la razón por la cual fueron convocadas las fiestas en Madrid: se trata de las celebraciones realizadas en la capital como consecuencia de la coronación del nuevo rey Felipe IV. La cita de este acontecimiento histórico nos sirve para fechar el tiempo de la historia en 1621; fue proclamado Rey de España y Señor de los Países Bajos el día 31 de Marzo de ese año, día en que muriera el monarca Felipe III:

Pasado habían las fiestas
que los reyes acostumbran
a dar a sus pueblos cuando
su padre baja a la tumba.
Fueron las que el conde-duque
dio a Felipe Cuarto muchas,

¹¹⁸⁴ *Ibidem*, pp. 576-577.

¹¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 577.

y ellos corrieron en ellas
en brazos de la locura.¹¹⁸⁶

La obra *Margarita la tornera* de Carlos Fernández Shaw transcurre también durante el siglo XVII, mientras que *Sor Angélica* desarrolla la historia en torno a 1911, como entendemos al leer «en nuestros días», frase con la que se encabeza la obra. Pero mientras que también en Maeterlinck se data la historia narrada, en esta ocasión en el siglo XII, y Cesáreo de Heisterbach la sitúa, como se hiciera posteriormente en *Sor Angélica*, «ante non multos annos» (en torno también al siglo XII), no es normal, sin embargo, que se cite la fecha de la misma.

Han pasado seis meses desde que partieron del monasterio, tiempo durante el que disfrutaron de sus riquezas y vivieron felices derrochando dinero, en saraos, fiestas y espectáculos de todo tipo. Tal cual ocurriera en el relato *Los felices amantes*, la vida entre los enamorados se deteriora cuando el dinero empieza a echarse de menos en las arcas. La relación entre los tres es cada vez más áspera y comienzan los enfrentamientos:

del provenir de los tres
el horizonte se anubla,
y la discordia fermenta
dentro sus almas oculta.
Y tantas nubes preñadas
de descontento se agrupan,
que está la tormenta próxima
a desatarse con furia¹¹⁸⁷

El narrador informa que don Juan ya se ha cansado de Margarita. A su vez anuncia problemas en la relación con don Gonzalo. El duelo entre los dos caballeros es inevitable. Son muy numerosos los anuncios de un futuro combate entre ambos, una refriega que acabará en el apartado VII con la muerte de don Gonzalo y la huida de Madrid de los amantes, perseguido don Juan por la justicia:

Que es don Gonzalo hombre pérfido
que la envidia disimula

¹¹⁸⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁸⁷ *Loc. cit.*

de quien es mejor que él
[...]

Mas van tres meses que arde
oculto el fuego, y en suma
no puede cumplirse el cuarto
sin que a incendio se reduzca.¹¹⁸⁸

Mientras don Juan lleva una vida de juego y mujeres, Margarita llora desconsolada, totalmente arrepentida del error cometido al escaparse del convento. Añora sus días de paz, entregada al servicio de la Virgen; pero sigue amando obsesivamente a don Juan, a pesar de que el caballero, cansado de ella, la repudie y humille:

la espalda vuelve en silencio
y tal vez con una injuria
compensa sus atenciones
que no la agradece nunca¹¹⁸⁹

Don Juan de Alarcón se ha olvidado de Margarita. Tras haber gozado con ella su mente ambiciona otros placeres, por ejemplo el de poseer a la bailarina Sirena, y renuncia a la monja, comportamiento totalmente acorde con esa inmadurez que aludiera Gregorio Marañón¹¹⁹⁰ en su estudio sobre el personaje del don Juan. Zorrilla hace del caballero un ser vil en este canto VI. Su atracción por la religiosa se ha diluido, ha desaparecido, y trata a Margarita como un trapo usado. El caballero entonces nos recuerda, más que ningún otro, el *Don Juan* de Molière, así como el joven galán del libreto *Don Giovanni* de Lorenzo Da Ponte (que pusiera música Mozart), caballeros ambos que destacan de entre todos por su altanería y desaire con respecto a la mujer ya seducida. Tras la escena VIII del acto IV en que Elvira se presenta desesperada ante don Juan, el personaje de Molière no siente la menor lástima por la muchacha, es más, la amargura de sus palabras no le afectan lo más mínimo y sólo es sensible a la carnalidad:

DON JUAN: ¿Sabes que todavía me he emocionado un tanto al verla, que me ha agradado esa transformación y que su atavío

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 580.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 579.

¹¹⁹⁰ Gregorio Marañón, *Don Juan*, Austral, Madrid, 1940, p. 76.

descuidado, ese aire lánguido y sus lágrimas han reavivado en mí los restos de un fuego que creía totalmente extinguido ya?

SGANARELLE: Lo que quiere decir que sus palabras no han producido en vos efecto alguno.¹¹⁹¹

La única obsesión de don Juan de Alarcón se llama Sirena. La bailarina, de la que apenas se dice nada en este apartado, parece no mostrar ningún tipo de afecto hacia el joven caballero, y es por ello que don Juan encuentre en la conquista de la muchacha un nuevo reto. Como ya se comentara en el punto 3.3.2.1 –*jugador*– de la tesis, Gonzalo R. Lafora analizaba el comportamiento amoroso del personaje diciendo que:

para conseguir un estímulo sexual, necesita encontrar dificultades y obstáculos casi insuperables, obteniendo al vencerlos la tensión erótica deseada¹¹⁹²

El hecho de que la bailarina ignore a don Juan logra que el joven vuelque el interés en su posesión, y todo ello mientras la monja, que advierte la falta de amor que el caballero siente sobre ella, llora desconsoladamente:

y ella se queda llorando,
y él sale, la faz ceñuda,
tras una mirada incierta
de la bailarina impúdica.¹¹⁹³

Como doña Elvira de *El estudiante de Salamanca* que espera en casa la llegada de don Félix mientras el galán se divierte con mujeres y apuesta con sus amigos, tal cual se describe la actitud de Margarita en este apartado de la leyenda, y sobre todo en los apartados VII y VIII, teniendo el último una influencia muy clara con el cuadro segundo de *Sor Angélica* –como ya se comentó– donde la muchacha, también arrepentida de lo que hizo, espera intranquila la llegada del galán, y al llegar sigue mostrando el extraordinario amor que por él siente, a pesar del desprecio con que es tratada.

¹¹⁹¹ Molière, *Obras teatrales*, ediciones Giner, Madrid, 1973, p. 69.

¹¹⁹² Gonzalo R. Lafora, *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975, p. 30.

¹¹⁹³ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 579.

Resulta interesante que en la leyenda *Una repetición de Losada* (1859) el personaje también se enamora de una mujer del espectáculo, que como una sirena también hechiza su corazón. No es, pues, un hecho aislado en su obra que un caballero pierda la cabeza por una *cabaretera*:

Mas yo era joven: mi alma
no estaba aún corrompida,
y en el juego de la vida
lo arriesgué sin precaución
y lo perdí. Fui una noche
a un teatro, y en su escena
cantar oí a una sirena
que encantó mi corazón.¹¹⁹⁴

8.1.7. APARTADO VII:

Lances imprevistos

Mientras Margarita llora desolada en casa, el fragmento retratará las diversiones del galán en la noche madrileña. Este canto tendrá notable parecido con la historia relatada en el canto tercero de *El estudiante de Salamanca* –de la misma manera que el apartado VIII, aunque en menor proporción, lo tendrá con el canto segundo– sobre todo en lo referente a aspectos principales como son el duelo con don Gonzalo, el juego, y la cosificación de la amada.

Este episodio retrata la vida nocturna de don Juan. Obsesionado con la bailarina, que no le hace ningún caso, toma todo el dinero que guardaban en la casa y se lo gasta en el juego, con el fin de obtener la suficiente cantidad para poder obtener los servicios de Sirena. De la misma manera que don Félix de Montemar, el caballero perderá en los naipes casi todo el dinero que poseía. Pero mientras el personaje de Espronceda dilapida toda su riqueza, la suerte de don Juan será distinta, y finalmente la diosa Fortuna le sonrío:

¹¹⁹⁴ *Una repetición de Losada*, en *OC*, I, p. 1.590.

La suerte fue aquella vez
menos cruda que las otras,
pues se cambió de repente;
y él, que jamás la malogra,
de oro y de amor insensato
en la sed que le devora,
todo de una vez lo arriesga,
todo de una vez lo cobra.¹¹⁹⁵

Recordemos que don Félix no sólo perderá el dinero, sino que, cuando ya no le queda nada que ofrecer, también se jugará a una de sus amadas: primero el marco de su retrato y posteriormente a la muchacha:

JUGADOR TERCERO: Don Félix, habéis perdido
sólo el marco, no el retrato,
que entrar la dama en el trato
vuestra intención no habrá sido.
DON FÉLIX: ¿Cuánto dierais por la dama?
JUGADOR TERCERO: Yo, la vida
DON FÉLIX: No la quiero.
Mirad si me dais dinero
y os la lleváis.
JUGADOR TERCERO: ¡Buena fama
lograréis entre las bellas
cuando descubran altivas,
que vos las hacéis cautivas
para en seguida vendellas!¹¹⁹⁶

Este componente argumentativo que es el hecho de jugarse a la dama como si de un objeto de más o menos valor se tratase, será retomado también por Zorrilla en este mismo canto cuando, presuntuoso y arrogante, don Juan entregue a Margarita –como si se tratara de un simple objeto de propiedad– a su compañero don Gonzalo. Sin embargo, este hecho en sí no tiene por qué haberlo tomado Zorrilla de la lectura del texto de Espronceda, ya que eran comunes en aquellos años las obras que trataban con frecuencia este

¹¹⁹⁵ *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 580.

¹¹⁹⁶ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, pp. 113-114.

mismo suceso; *Las Ánimas del Purgatorio* (1834) de Merimée, *Don Juan de Marana* (1836) de Dumas, incluso dos obras anteriores del propio vallisoletano como son *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* (1838) y *Ganar perdiendo* (1839). Si bien es cierto que en la leyenda de Margarita el galán no arriesga a la monja en el juego, sino que la regala sin necesidad de obtener dinero con que apostar a las cartas o a los dados:

-«¡A fe que es linda muchacha!
Y ahora que se me acuerda,
pues en casa estará sola
su compañía me peta.»
[...]
Pues os digo que me agrada
y pues su merced la deja,
pido, como prenda antigua,
para tomarla licencia.
-Eso sí, si la pedís,
lleváosla norabuena,
mas cuando al fin os fastidie,
a su convento volvedla.¹¹⁹⁷

Pero las similitudes entre este apartado y el canto III de *El estudiante de Salamanca*, están principalmente presentes en la última parte del fragmento, cuando se produce el enfrentamiento entre don Juan y su amigo don Gonzalo.

Ya sabemos que mientras el galán acude en busca de Sirena, Margarita solloza en el interior de su casa esperando a don Juan (la monja Sor Angélica recordemos que no se conformará con esperar y se dirigirá también al Cabaret de los Cocodrilos, de forma parecida resolverá actuar también Margarita de Carlos Fernández Shaw dirigiéndose al Corral de la Pachecha). Si en la parte dramatizada de Espronceda el galán se jugaba a las cartas a una de sus amadas, y, totalmente desesperada fallecía Elvira en su casa por amor, Margarita sufrirá el mismo calvario mientras don Juan asimismo la entrega a un amigo, pero sin llegar a morir, y escapando con el galán cuando en el apartado VIII regrese a casa manchado de sangre.

Es al final de la tercera parte de *El estudiante de Salamanca* cuando se producirá un duelo entre el caballero disoluto y don Diego de Pastrana. Este último personaje es el hermano de Elvira, que deshonorada su hermana por don Félix acude al local en que juegan a las cartas para limpiar su

¹¹⁹⁷ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 586.

honor con la muerte del ofensor. En la leyenda de Zorrilla también el galán se va a enfrentar en duelo con el hermano de su amada, que, sorprendentemente, no es otro que su amigo de Valladolid.

Don Gonzalo, deshonorado tras la alusión de don Juan, quien le indicara que era hermano de la monja seducida y engañada por él, decide entonces igualmente limpiar su honor en un duelo (recordemos que en *El capitán Montoya* el hermano de doña Inés también tendrá cierta importancia al final de la leyenda cuando, de manera repentina, se nos informa que la relación con la monja era debido a una apuesta entre él y el galán):

El vapor al fin de la orgía
disipado con la fuerza
de su deshonor, arrojóse
sobre don Juan con fiereza,
mas sentóle éste los puños
en el pecho, y con la mesa,
la lámpara y la vajilla
vino don Gonzalo a tierra.
[...]
-Don Juan, a la calle vamos
-Vamos, don Gonzalo, fuera
que es cosa que ya no tiene
mejor compostura que ésa.¹¹⁹⁸

De esta manera las similitudes son ciertamente notables entre *El estudiante de Salamanca* y *Margarita la tornera*, y mayores serán al final de los dos fragmentos en las respectivas obras. Tanto en el texto de Espronceda como en el de Zorrilla el apartado concluye con el duelo inminente entre el caballero disoluto y el hermano de una de sus víctimas. Sin embargo en ambas no se lleva a cabo la descripción del mismo, sino que termina el fragmento sin conocerse el resultado de la contienda, coincidiendo ambas con la salida de los beligerantes hacia la calle para llevar a cabo el enfrentamiento:

Y así diciendo don Juan,
tiró un bolsillo en la mesa,
y dejó el puesto, encajándose
el sombrero hasta las cejas.¹¹⁹⁹

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, pp. 586-587.

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 587.

Hay una escena muy parecida a estos últimos versos citados –en que observamos cómo don Juan lanza sobre una mesa una bolsa llena de monedas– en *El capitán Montoya*. Con igual descaro y suficiencia don César, tras derrotar a los bandidos que atacaron a don Fadrique y su hija, tiró ante la ronda de los piquetes un saco de dinero, haciendo un gesto de desdén y suficiencia muy similar al analizado. Pero en *Margarita la tornera* la acción de don Juan toma un cariz mucho más despreciativo y humillante. Si don César lanzaba la bolsa con aires de grandeza, el de Alarcón insulta a la bailarina. La llama prostituta y arroja después con desprecio el coste de su servicio:

-Ten esa lengua de víbora
y no te pases en cuenta,
que de rendirse a venderse
hay una distancia inmensa.¹²⁰⁰

Fragmento muy parecido a aquel otro que Verdi llevara a escena en su ópera *La traviata* de 1853 (escena II, acto II), cuando Alfredo, malhumorado, se presenta en la fiesta de Flora, amiga de Violetta –la Margarita Gautier de *La dame aux camélias* (1850) de Alejandro Dumas (hijo)– y tras ganar mucho dinero con las cartas al pretendiente de Violetta, delante de todos los invitados coge el dinero de las ganancias y lo lanza a los pies de ella, por los servicios prestados (tal cual se ha descrito en este fragmento de la leyenda de Zorrilla).

El final del apartado en *Margarita la tornera* responde al recurso tantas veces analizado en su obra de mantener en suspense al lector, que espera leer seguidamente el final de la contienda, en otro capítulo o en el siguiente acto. Obviamente tiene influencia en la obra posterior *Don Juan Tenorio* cuando acaba el acto II de la parte II, con el inminente duelo entre el protagonista y los caballeros Centellas y Avellaneda, terminando la jornada de la misma manera, con el abandono de un interior –la casa de don Juan– y anunciando el duelo próximo. El resultado del combate no se sabrá hasta el siguiente acto, exactamente el mismo procedimiento de las anteriores obras citadas:

DON JUAN: Poned a tasa

¹²⁰⁰ *Loc. cit.*

vuestra furia, y vamos fuera,
no piense después cualquiera
que os asesiné en mi casa.¹²⁰¹

Existe, por tanto, un parecido razonable entre ambos textos (*El estudiante de Salamanca* y *Margarita la tornera*), al menos si de los aspectos nucleares hablamos, ya que, por ejemplo, las circunstancias por las que se establece el duelo son muy diferentes: don Diego de Pastrana viene desde Flandes para vengar a su hermana, y don Gonzalo se encuentra repentinamente con una noticia quizás inventada por don Juan. Este último aspecto es un elemento de gran importancia, quizás el caballero le dice a don Gonzalo que la monja es su hermana con el fin de provocarle ¿Es realmente don Gonzalo hermano de Margarita? Recordemos que en ese momento don Gonzalo había intentado romper, por envidia, el romance entre don Juan y Sirena. Así pues, no sería descabellado pensar que todo fuese una bravuconada del galán, afamado por sus pendencias, y deseoso de aumentar su notoriedad y escándalo sumando al historial una nueva seducida y un sonado desafío en la misma noche:

-¿Conque es monja? ¡Vaya un lance!
Tengo yo una hermana lega
en un convento metida
para birlarla una herencia.

[...]

¿Y a qué convento?

-A Palencia,
y a las monjas de Jesús,
de donde es.

-¡Jesús me tenga!

-¡Calla! ¿Qué os da, don Gonzalo?

-Decidme, por vida vuestra,
don Juan, ¿cuál es su apellido?

-Cosa, don Gonzalo, es esa
que jamás la he preguntado.

Mas ¡voto va!... ¡lance fuera!

¿No es Bustos vuestro apellido?

-Sí

-Pues Bustos es el de ella.¹²⁰²

¹²⁰¹ *Don Juan Tenorio*, en *QC*, II, p. 1.315.

¹²⁰² *Margarita la tornera*, en *QC*, I, p. 586.

El final del diálogo que hemos citado demuestra que don Juan no conoce el apellido de Margarita, y que, sabiendo que Bustos es el apellido de don Gonzalo, es por ello que afirma que el de la monja es el mismo (de hecho segundos antes hubo mencionado que jamás la hubo preguntado cómo se apellidaba). Sin embargo no debemos olvidar que la hermana de don Gonzalo estaba recluida en el mismo monasterio de Palencia, con lo que las posibilidades se amplían. No obstante el hecho de que comente don Gonzalo que su hermana es lega, y que por tanto sólo sirve al convento en los trabajos caseros¹²⁰³, desacredita las palabras de don Juan de Alarcón.

No aludiremos nuevamente, pues fue señalado en el punto 3.3.2.2 de la tesis, el aspecto relacionado con la reclusión de la monja en el convento por el hermano, con el fin de adquirir completa las posesiones de la familia; que podemos observar en las primeras palabras que dice don Gonzalo en el texto arriba citado.

Gran parte del desarrollo de este capítulo transcurre en la casa de Sirena, la bailarina. Una vez que don Juan obtiene gran cantidad de dinero en el juego lo usará para conseguir a la muchacha, primero compra a la sirviente (como hizo don Juan Tenorio con Lucía, la criada de Ana de Pantoja, en el drama de 1844, parte I, acto II, escena XI), y posteriormente consigue una cita con la bailarina, reuniéndose posteriormente en la casa de ella. Allí se concebirá el caldo de cultivo que explotará en la pendencia final del apartado; el alcohol –que afecta a don Gonzalo mucho más que a don Juan– y los bailes sensuales de la muchacha. De esta manera volvemos a observar que el dinero es el principal aliado de don Juan, elemento que también fue ampliamente analizado en el punto 3.3.2.1.

A la cita, además, acude don Gonzalo, como ya sabemos (finalizando la misma en casa de Sirena con el duelo entre los galanes), y lo hace no como una estatua –tal cual el convidado de piedra– sino que metafóricamente utiliza la palabra «momia». Curiosamente en esta obra no es la efigie del padre quien acude a la cita de don Juan, sino la *momia* del hermano:

Con que olvidarte procura
de que yo soy la persona
que irá a cenar, y no olvides
que el amigo será una momia,¹²⁰⁴

¹²⁰³ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000, versión CD-ROM.

¹²⁰⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 581.

En la casa de Sirena transcurrirá asimismo una de los fragmentos finales de la leyenda (punto III del *Apéndice* –8.1.12– *Aventuras de noche y día*). Cuando don Juan regresa a Madrid en busca de la bailarina, entra impunemente en su casa, y allí se encuentra con otro caballero, don Lope. Existe cierta similitud, por consiguiente, entre ambos momentos: la casa de Sirena y el duelo con un rival –Gonzalo, don Lope– preside la acción de los dos apartados.

La escena siguiente a cada uno de estos dos fragmentos tiene un resultado idéntico, la muerte del contendiente y la obligada huida de Madrid por parte del galán perseguido por la justicia. Pero mientras en este apartado VII simplemente se anuncia la lucha entre don Juan y don Gonzalo, en el *Apéndice* el enfrentamiento entre el mismo caballero y la justicia –entre ellos don Lope– será perfectamente descrito y detallado, parecido a la lucha que en *El capitán Montoya* tuvieron don César y los bandidos de Toledo.

En el final del apartado don Juan dirá a Sirena que regresará junto a ella cuando todo haya acabado. El joven, como ya sabemos, cumplirá su palabra:

y tú, amiga, ten paciencia,
que como escape con vida,
volveré cuanto antes pueda.¹²⁰⁵

8.1.8. APARTADO VIII:

(Sin título)

Margarita espera ansiosamente la llegada de don Juan. Pero mientras la heroína de *El estudiante de Salamanca* –vuelve a ser inevitable la comparación con el texto de Espronceda– perderá la vida sin ver nuevamente al galán, por el contrario sí que regresará don Juan de Alarcón junto a Margarita en este poema.

La espera amorosa del amante que aguarda con obsesión la vuelta de su amado es un tema muy utilizado por Zorrilla a lo largo de sus diferentes

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p. 587.

obras. Argumento que encontramos, por ejemplo, en composiciones del legendario como en *A buen juez, mejor testigo* (1838), *La pasionaria* (1840-41), *La princesa doña Luz* (1840-41), y sobre todo, en *El cantar del Romero* (1886). Base fundamental asimismo de numerosas obras de Federico García Lorca, ya que fue el contenido principal de varias de sus últimas obras de teatro, como *Doña Rosita la soltera* (1935), *La zapatera prodigiosa* (1930), o *Así que pasen cinco años* (1931):

Mas en vano a la reja
al percibir pisadas acudía,
en vano por la lóbrega calleja
los tristes ojos con afán tendía;
muchos alguna vez por ella entraban,
y unos riendo y otros disputando,
huyendo unos tal vez y otros cantando,
pasar bajo su reja los veía,
mas de ella a largos pasos se alejaban
y con ellos don Juan nunca venía.¹²⁰⁶

Tras la descripción de la monja, que espera totalmente angustiada la vuelta de su amado, es narrado a continuación el regreso del caballero. El receptor no sabe el resultado del duelo con don Gonzalo, y es por ello que Zorrilla juegue con el misterio de su vuelta. El autor pretende en este inicio de fragmento comunicar al lector cierta intranquilidad, por eso expresa con habilidad el desasosiego de la monja. Tanto Margarita como el lector sienten inquietud, y el segundo además sabe algo que ignora la religiosa, que don Juan se ha batido en combate, pudiendo, por tanto, haber resultado herido de muerte.

El regreso del caballero alarmará sobremanera a la joven monja, quien ve entrar en casa a don Juan totalmente manchado de sangre. Advertimos, como consecuencia, que la temporalidad entre los apartados VII y VIII es directa, continuada. Este apartado sucede inmediatamente al final del fragmento anterior. Si acababa el capítulo VII con el anuncio del duelo, el VIII se inicia con la llegada a casa de uno de los combatientes, el vencedor del enfrentamiento.

La actitud de Margarita ante el regreso del caballero es de sumisión y entrega absoluta, tal cual se narrará en *Sor Angélica* (1911), comienzo del acto II, cuando la monja se echa a los pies del galán, en una escena muy similar al inicio de este canto. El amor de la joven hacia don Juan es

¹²⁰⁶ *Loc. cit.*

mostrado con claridad, de la misma manera que es señalado con mayor evidencia la frialdad del galán, que rechaza sus exageradas muestras amorosas:

-Hablad, don Juan, mi amor es infinito.
Nada es mi vida si salvar la vuestra
logro con ella. Y lo que vi me muestra
que vos necesitáis...

-¿Yo? ¡Qué locura!
Gozadla vos, que no la necesito.¹²⁰⁷

Fragmento que nos recuerda las siguientes palabras de Félix de Montemar, también escéptico hacia esa pasión que levanta entre sus admiradoras. En la parte tercera de *El estudiante de Salamanca* se burlará de don Diego de Pastrana y del fallecimiento de Elvira:

DON DIEGO: Pienso que sabéis su historia,
y quién fue quien la mató
DON FÉLIX: (*Con sarcasmo*)
¡Quizá alguna calentura!
[...]

Era vuestra hermana hermosa,
la vi, me amó, creció el fuego,
se murió, no es culpa mía;
y admiro vuestro candor,
que no se mueren de amor
las mujeres de hoy en día¹²⁰⁸.

Tanto don Juan como don Félix se chancean de los delirios amorosos de sus respectivas enamoradas. Margarita entregaría su vida por amor, y así es como murió Elvira (aunque no quiera entenderlo Montemar); por el contrario ninguno de los dos galanes conoce ni conocerá ese sentimiento. La razón por la que vuelve don Juan junto a Margarita no es para verla, acude para esconderse de la justicia, cambiarse de ropa y escapar seguidamente. Le interesa al caballero que si la justicia se presenta en la

¹²⁰⁷ *Ibidem*, p. 588.

¹²⁰⁸ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, pp. 117-120.

casa tampoco Margarita se encuentre en ella, por ello se escapan los dos juntos. Ambos huirán de Madrid en sendos caballos; poco después, cuando tenga la primera oportunidad para hacerlo, don Juan de Alarcón abandona a la monja en medio del camino.

Es muy interesante señalar que el narrador, una vez se comunica la huida junto a Margarita, hace mención nuevamente del uso que se hace de las llaves, en clara equivalencia con la fuga principal de la leyenda (la del monasterio). En aquella ocasión Margarita, antes de la fuga, deposita las llaves junto el altar de la Virgen. En esta segunda huida de la pareja es el galán quien lanza las llaves tras cerrar la puerta. Nueva fuga, por la noche y en secreto, los mismos protagonistas, también a caballo, y haciendo el narrador una referencia a las llaves. Sin duda alguna el poeta busca entablar una relación entre ambos momentos, contrastando la esperanza e ilusión que en la primera de las salidas tenía la monja con el desconsuelo y decepción que han invadido su ánimo desde que en Madrid vive con don Juan. Dos momentos parecidos, pero insertados en situaciones personales muy diferentes:

Y hablando así con gravedad resuelta,
cerró el cuarto don Juan, tiró la llave,
y en dos caballos cuyo brío sabe
tomó a Castilla con la monja vuelta.¹²⁰⁹

En el mismo apartado se señalará un corte temporal de dos días, pero al contrario que en otros cantos en que se produce también una fragmentación, la estrofa sin embargo no cambia subrayando la división temporal, sino que continúa el poeta utilizando la silva. El narrador retoma la historia en el momento en que Margarita despierta en una posada, tras dos jornadas de camino, enterándose en palabras de la posadera que don Juan ha partido sin ella. Escuchadas las palabras que le anunciaban tal desdicha Margarita termina desplomándose en mitad del aposento.

Es muy importante el tratamiento que el poeta confiere a los nobles que asisten a Margarita en la posada. La monja, sola y desamparada, encuentra la ayuda desinteresada de un matrimonio linajudo, de distinguida familia. Cuando el hidalgo ofrece la mano en auxilio de la muchacha se establece un diálogo en que se exalta la sangre noble, como paradigma de un comportamiento virtuoso y correcto:

¹²⁰⁹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 588.

LA DAMA: Hasta Dueñas venid, si os acomoda,
en nuestra compañía, y diligencia
para que os lleven a Palencia haremos,
de la mejor manera que encontremos.

MARGARITA: ¡Ay Señora, quien quiera
que seáis...!

EL CABALLERO: ¡Levantad, por vida mía!
Cualquier noble español lo mismo haría.

Además del uso del adjetivo *español* con tintes claramente patrioterros –que ya se hubo señalado en el análisis de *El capitán Montoya*, punto 7.1.2 de esta tesis– es de destacar principalmente el discurso pro nobiliario del poeta, quien parece utilizar al hidalgo como ejemplo de la nobleza extinguida, del caballero español propio de siglos anteriores, ya en decadencia en la época en que vive don Juan de Alarcón. De esta manera el noble de la posada sería, quizás, representante de una aristocracia en visos de desaparecer, suplida por la nueva generación de caballeros –la mayoría de sangre plebeya, los llamados nuevos ricos– que, como don Juan, han perdido todos los valores tradicionales de la clase. El personaje protagonista masculino es un muchacho ocioso, con dinero, sin ocupaciones y falta de conocimientos, muy diferente a como imaginamos es el caballero de la posada, quien primeramente actúa como un verdadero señor, acorde a la grandeza que se le presupone.

En realidad don Juan –así como don Gonzalo o don Lope– que representa al nuevo caballero poderoso del país, destinado a asumir puestos de cierta responsabilidad (el don Lope del *Apéndice* será juez), es muestra de la decadencia que en el siglo XVII mantuvo el país y sus caballeros. La sociedad que fuera ejemplo de Europa va a confluir en corrupción y escándalo¹²¹⁰.

Son muy diferentes los momentos en que, a lo largo de la tradición, el galán abandona definitivamente a la monja, de la misma manera que lo es también el tiempo en que ambos amantes permanecen juntos. El ejemplo más curioso de entre todas las relaciones de la leyenda es sin duda el auto de Vélez de Guevara *La abadesa del cielo*, el tiempo en que los fugados conviven es inferior al día, y el abandono del amante es como consecuencia de la amenaza divina, misma excusa que utilizó previamente Lope de Vega

¹²¹⁰ Véase para este aspecto José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1987.

para explicar la huida de Félix en *La buena guarda*, los remordimientos. Otra versión destacada en este aspecto es el abandono de doña Luisa por parte de Gregorio en *Los felices amantes*. Como consecuencia del destierro que sufre el caballero debido a una pendencia, aquella situación dio pie a que finalmente la deje y se olvide de ella. En *Sor Angélica* como en *Margarita la tornera* de Carlos Fernández Shaw el galán se olvida de las respectivas monjas como consecuencia de su obsesión por la bailarina que en ambas, como en la obra de Zorrilla, roba el corazón del caballero, especificándose en la primera de ellas que los primeros problemas de cansancio amoroso por parte del galán ocurrieron al año y medio de estar juntos. Fueron dos los años pasados hasta que Gregorio y doña Luisa comienzan a tener problemas de pareja, en la obra de Avellaneda *Los felices amantes*. Destacable es también la separación de los amantes en la obra de Rosete Niño *Sólo en Dios la confianza* (1652), ocurriendo que la justicia toma preso al delincuente, estableciendo una relación en este punto con el destierro que viéramos de Gregorio en la versión del falso *Don Quijote de la Mancha*. La mayoría de las versiones, sobre todo las del modelo latino de Cesáreo de Heisterbach (Cristóbal Lozano, Montalvo, Juan de Cartagena), no inciden en el abandono del caballero, simplemente se comenta su partida, con frecuencia a los pocos días y en ocasiones tras haberla dejado embarazada. Por el contrario, en la versión de Alfonso X es la monja quien abandona, sin una causa justificada, a su amante e hijos, encaminándose por influencia mariana al convento del que hubo partido.¹²¹¹

8.1.9. APARTADO IX:

Aventura tradicional

Tras el abandono del galán, Margarita acudirá a Palencia en su busca. Sin embargo no es un estado de contrición lo que empuja a la monja a regresar al convento, sino que vuelve al lugar del que partiera debido exclusivamente a que la casa de don Juan estaba anexa a los muros del templo, acudiendo ella con la intención única de reencontrarse con el galán.

¹²¹¹ Todas estas obras ya fueron estudiadas en el punto 5.1 de la presente tesis.

Este aspecto es muy interesante porque, mientras las monjas de la tradición volvieron arrepentidas a los pies de María, tras una larga ausencia llena de penalidades, sólo en las versiones de Zorrilla, y la del francés Carlos Nodier la monja no regresa conscientemente ante el convento que abandonara. En el texto de Cristóbal Lozano de 1665, segunda parte de *El gran hijo de David más perseguido*, tampoco Beatriz regresa al monasterio con la intención de volver a su antigua vida de religiosa, precisamente la Virgen enciende en la monja la curiosidad de saber la opinión que se tiene sobre ella en el convento, y este cebo consigue acercar a Beatriz a los pies del templo. En *Sor Beatriz* (1837) el poeta francés Nodier escribe cómo la religiosa, tras quince años vagando sola por los caminos del mundo, cae un día desfallecida ante la puerta de un monasterio, conociendo tras hablar con la tornera que era curiosamente el convento del que hacía tres lustros había escapado.

Margarita vuelve a Palencia una tarde de junio (presumiblemente un día o dos después del abandono del caballero), se sienta ante las escaleras del pórtico de la iglesia, y allí espera la llegada de don Juan, mirando la ventana de su casa. La monja sólo tiene ojos para el caballero, su obsesión es tal que ni siquiera es consciente de que se encuentra junto al convento del que hubo partido:

¿Qué hacía, pues, a tal hora
tal mujer y tiempo tanto,
mirando con tal encanto
aquel cerrado balcón?
¿Será cita? Es imposible.
No hay más que un hombre en la casa
que de años sesenta pasa,
que es un don Gil de Alarcón¹²¹²

Pareciera como si sus pasos hubiesen sido guiados en su vuelta, como si el amor poderoso y sincero hacia un hombre hubiese servido de cebo para su reencuentro con Dios, el verdadero y puro amor. De igual manera que la noche de la fuga del convento la Virgen pilotó sus pasos hacia ella, consiguiendo que se acercara al altar –como bien señalamos en el punto 8.1.5– será nuevamente María quien conduzca a Margarita en su vuelta a la religión. Si quedó claro en la obra del francés Nodier que la divinidad arrastró a la monja ante las puertas del convento, curiosamente el mismo amor humano hacia don Juan que separó a Margarita de María es quien

¹²¹² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 592.

hace que regrese a Palencia, y una vez allí la intervención de la Virgen logrará que definitivamente la monja termine en brazos de su Madre. Es nuevamente la parábola del hijo pródigo, que regresa a la casa familiar tras un error de juventud. Lo mismo ocurrirá en el apartado siguiente –ya perteneciente al *Apéndice*– con don Juan y su reconciliación con don Gil. La borrasca y la lluvia obligan a Margarita, toda vez que se encontraba ya ante las escaleras de la iglesia mirando la casa de don Juan, a cobijarse en el templo. La Virgen de esta manera logra nuevamente acercar a la muchacha ante ella, como hiciera antes de su fuga. La religión muéstrase entonces simbólicamente como refugio, abrigo y posada del caminante maltratado por el viaje de la vida. La sufrida Margarita, obligada por la lluvia torrencial y el fuerte viento que sacudía la zona, entra, sin ser consciente, en el templo del que hubo salido tiempo atrás, y es allí donde encuentra de nuevo la calma y la paz que necesitaba:

Mas en tanto el viento arrecia,
revienta el cóncavo trueno,
y se desgaja de lleno
el espantoso turbión;
la calle se inunda en agua,
la noche cierra, y los hombres
invocan los santos nombres
con miedo en el corazón.

Margarita amedrentada,
buscando asilo seguro
acogióse al templo oscuro,
y se amparó del altar:
y al postrarse ante él humilde
allá dentro de su mente,
mil recuerdos de repente
empezaron a brotar.¹²¹³

Es curioso que no se sorprenda Margarita de que el templo continúe estando en pie, sin haber sido quemado o derruido por aquellos *malvados* que según don Juan amenazaban las iglesias. En ningún momento, desde la despedida ante la Virgen en que no encomendara a sus hermanas bajo la protección mariana, la monja ha pensado una sola vez en las religiosas de su congregación que estaban supuestamente en peligro.

¹²¹³ *Ibidem*, pp. 592-593.

Cuando Margarita accede al interior del convento comienzan a asaltarle en tropel toda una serie de recuerdos derivados de su estancia en el monasterio, evocaciones de su vida pasada, en paz y sosiego, cuidando el altarcito de su Virgen amada. Su obsesión por don Juan empieza a ser sustituida por su devoción mariana:

Y según bellos recuerdos
poco a poco iba encontrando,
poco a poco iba olvidando
la belleza de don Juan;
hasta que en santa tristeza
su alma inocente embebida,
suspiró por otra vida
sin bullicio y sin afán.¹²¹⁴

En *Margarita la tornera* de Carlos Fernández Shaw (musicada por Chapí) se establece al final de la ópera ese mismo enfrentamiento también entre el amor humano hacia don Juan y el religioso hacia la Virgen, pero expresado de manera mucho más efectista (véase punto 5.2.1). En este texto de 1909, cuando regresaba la monja al convento arrepentida, la Virgen llamaba con cantos celestiales a Margarita, mientras el galán le ofrecía nuevamente sus brazos, creándose un momento realmente emotivo. Tras larga vacilación, donde llega primero a entregarse al caballero, entraba la muchacha definitivamente en el templo, imponiendo su amor divino al sufrimiento del amor por don Juan (situación que Zorrilla explica en los versos recientemente citados).

La capacidad de la Virgen de entrar en la mente de las religiosas y conseguir que nuevamente se acerquen a sus brazos, regresando a la vida que anteriormente hubieron llevado (antes de la tentación), está muy señalado en las diferentes composiciones de la tradición. Ya en *Las cantigas de Santa María* de Alfonso X (la n° XCIV), sin una razón justificada, la religiosa abandona a su amante e hijos y se dirige, atraída por la llamada de la Virgen, al monasterio que hubo abandonado. En *Los felices amantes* se refiere directamente que la divinidad obra en su conocimiento de manera directa, decidiendo abandonar su vida pecaminosa, volver a la ciudad, y desde allí viajar a Roma para ver al Papa. Más claro todavía lo encontramos en las composiciones ya señaladas de Carlos Fernández Shaw y Carlos Nodier, o en la también subrayada vuelta

¹²¹⁴ *Ibidem*, p. 593.

de Beatriz en el texto de Cristóbal Lozano, que regresa por curiosidad al convento.

Margarita, subyugada por los recuerdos pasados de felicidad en la capilla junto a la Virgen, desea entonces no haber nunca salido del convento:

todo en tropel presentóse
a sus ojos tan risueño,
tan sabroso y halagüeño,
tan casto y tan seductor,
que en llanto de fe bañada
dijo: «¡Ay de mí! ¿Quién pudiera
volverme a mi vida austera,
y a otro porvenir mejor?»¹²¹⁵

De inmediato a las palabras pronunciadas, Margarita ve al fondo de la nave acercarse una monja –que es María suplantándola– portando una luz. Es interesante resaltar que, una vez que pronuncia la muchacha su deseo en palabras, es cuando la Virgen se hace presente para resolverlo. Curiosamente advertimos que en la despedida del apartado V las frases que dirigiera a María han sido también cumplidas:

Guárdalas: otra tornera
elige a tu gusto ahora,
y el cielo quiera, Señora,
que nos volvamos a ver¹²¹⁶

Los deseos que Margarita pronuncia ante la figura de la Madre de Dios son por la Virgen consumados. Si en la despedida deseó que una hermana como ella cumpliera su misma función, y que María no la abandonara, advertimos cómo ahora, tras querer regresar a su antigua vida, el milagro que ya se hubo generado desde el mismo momento en que pronunciara aquellas palabras en su despedida, va a ser revelado, y Margarita podrá volver a su vida anterior sin que nadie hubiese notado la falta. Dirá la Virgen a Margarita al final del fragmento:

¹²¹⁵ *Ibidem*

¹²¹⁶ *Ibidem*, p. 574.

Te acogiste al huir bajo mi amparo
y no te abandoné: ve todavía
ante mi altar ardiendo tu bujía:
yo ocupé tú lugar, piensa tú en mí.¹²¹⁷

Este fragmento en que Margarita descubre el milagro que sobre su persona ha consumado la Madre de Dios, será el momento principal de la composición (así como de la tradición), y tendrá, como ya hemos comentado con cierta asiduidad, grandes semejanzas con la versión que sobre la leyenda realizara Carlos Nodier en 1837. Antes de analizar la escena debemos señalar que en la leyenda del autor vallisoletano la monja y el lector descubren el milagro a la par. Varias obras vimos que, a lo largo de la tradición, anticipaban el prodigio mariano al espectador o lector (según fuere la composición), siendo así que cuando la monja descubría el mismo, el receptor ya lo sabía, perdiendo de esta manera gran parte de emotividad. Son muy numerosas las versiones que anticipan al lector el milagro: *La buena guarda* de Lope de Vega, *La abadesa del cielo* de Vélez de Guevara, *Cantiga XCIV* de Alfonso X, *Sor Beatriz* de Maeterlinck, o *Sólo en Dios la confianza* de Pedro Rosete Niño, en la cual hay otro elemento de mayor curiosidad, y es el hecho de que en este texto también la monja sabe, con anterioridad a su vuelta, que la Virgen la está sustituyendo en el convento (véase para todo ello el punto 5.1 de la tesis).

Margarita al ver a la monja aproximarse desde el fondo de la nave, se oculta avergonzada bajo su manto, advirtiendo cómo limpia y cuida del altar de la Virgen. Mientras Margarita observa a la religiosa en su tarea de asear el altar, se queda maravillada por un extraño halo de claridad que envuelve el cuerpo de la monja, millares de luces resplandecen en torno a su figura. A la luminiscencia se añade la fragancia que irradia su persona y una música melodiosa que extrañamente empieza a escucharse. A Margarita le asaltan el ánimo numerosos deseos de revelar a aquella persona sus pecados, que la desconocida consolara su dolor. Aquella figura transmitía confianza, seguridad, dulzura y bondad, como la madre que nunca ha tenido y cuya carencia maternal la monja había enfocado siempre hacia la Virgen del altar, quien suplantaba a la madre que nunca tuvo presente (tenemos, así pues, una nueva sustitución –en este caso sólo emocional– de María).

¹²¹⁷ *Ibidem*, p. 596.

Todos estos elementos conforman una descripción detallada y poética de la contemplación que la monja fugada tiene de su doble. Debemos advertir que en la tradición exclusivamente la versión del francés Carlos Nodier recoge una escena similar, siempre refiriéndonos a composiciones anteriores a Zorrilla. Nunca las monjas de la leyenda al regresar al monasterio presencian a la Virgen ejecutando el milagro. Todo lo más, habiendo sido comunicado por la portera u otra monja que la religiosa en cuestión tiene fama de santa y desempeña con enorme virtud sus funciones, con el fin de conocer qué de cierto hay en las palabras que ha escuchado, entra la protagonista en la iglesia, siéndole revelado el milagro por la voz de la Virgen, a través de la imagen del altar, o mediante la presencia maravillosa de la propia Madre de Dios como tal, pero en ningún caso estableciendo un encuentro entre las dos monjas, la protagonista y su doble (en el caso de la versión de Lope sí se produce ese encuentro, si bien no se trata de la Virgen quien sustituye a Clara, sino un ángel). En todo caso en algunas versiones, como la de Lope, no existe el efecto dramático que se consigue en Nodier o Zorrilla debido a que el espectador conoce previamente el milagro, no sorprendiéndose en absoluto de tan singular acontecimiento.

Es Nodier quien, tras hacer aparecer a una monja que se aproxima desde el fondo del templo portando una luz (fragmento idéntico al de *Margarita la tornera*), junta a las dos Beatriz y escenifica el momento en que la monja fugada ve con sus propios ojos a la Virgen, con su misma cara y cuerpo, logrando el desconcierto en el receptor:

Beatriz no podía dar crédito a sus ojos. Aquella hermana era ella misma, no tal como los años, el vicio y la desesperación la habían puesto sino como debió ser en los inocentes días de su juventud. [...] Hace mucho tiempo que te aguardaba; mas como estaba segura de tu regreso, ocupé tu sitio el día que me abandonaste, para que ninguno echara de ver tu ausencia.¹²¹⁸

La misma perspectiva va a tomar Zorrilla para describir la vuelta de la monja. Al margen de la atracción de la Virgen, que en ambas versiones consigue que la religiosa regrese al convento, aunque de manera distinta en cada una (como ya vimos), y de la conversación previa que Beatriz en la obra de Nodier mantiene con la tornera del monasterio, siendo la versión del poeta vallisoletano de las pocas que no toma este elemento característico de anunciar a la monja fugada mediante una conversación

¹²¹⁸ Carlos Nodier, *Inés de las sierras. Sor Beatriz*, Compañía Íbero-Americana de publicaciones, Madrid, 1927, p. 136.

(donde descubre que todos en el monasterio desconocen su pecado), Zorrilla tomará de Nodier el mismo punto de vista. Margarita como Beatriz verá aproximarse a una monja con una luz desde el fondo de la nave, y como en el autor francés volverá a repetirse el fragmento en que las dos Margarita se juntan, advirtiéndole la protagonista con extrema sorpresa que la monja que junto a ella se encuentra tiene la misma cara, los mismos años, la misma función y el mismo nombre. Descubre, por consiguiente, que tenía ante sí a ella misma. Sin embargo, el autor español prolonga la escena, y Margarita y la Virgen entablan un diálogo –elemento que no aparece en Nodier– mediante el que la monja va descubriendo poco a poco, debido a las palabras de aquella desconocida religiosa, las similitudes que tiene con ella, sin que todavía hubiese mirado su rostro (avergonzada, Margarita permanecía cubierta por el manto):

Quedó Margarita atónita
su misma historia escuchando,
y el tiempo a solas contando
que oyó a la monja marcar.
Su mismo nombre tenía,
y su misma edad, y era
como ella un año tornera,
y diez monja.. ¿qué pensar?¹²¹⁹

Ese momento puramente teatral no fue desarrollado por Nodier. Beatriz, en su obra, ve, al acercarse la monja con la luz, que tenía su mismo rostro. Margarita, por el contrario, es cegada inicialmente por el farol, sin poder entonces advertir su físico:

Vio Margarita venir
una santa religiosa,
cuyo rostro no veía
por una luz que traía
para ver por dónde ir.¹²²⁰

Posteriormente, avergonzada, ocultó su rostro bajo el manto, impidiendo de esta manera que nuevamente pudiera divisar las facciones de la religiosa. El fragmento entonces alcanza para el receptor un momento de máximo

¹²¹⁹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 595.

¹²²⁰ *Ibidem*, p. 593.

efectismo, cuando es revelado paulatinamente que la desconocida monja es exactamente como ella. Finalmente, y una vez escuchadas las similitudes entre la vida de aquella joven y la suya, Margarita se decide a mirarla, terminando entonces –como consecuencia de la sorpresa– desmayada. Mientras en Nodier¹²²¹ primero ve su propio rostro en aquella monja y se oculta seguidamente el suyo con las manos, en la versión de Zorrilla primero se oculta bajo el manto la cara y posteriormente ve la fisonomía de la muchacha.

Así pues, como en *El capitán Montoya*, el pecador tras presenciar el suceso maravilloso termina desmayándose. En ambos la recuperación de ese desfallecimiento supone el cambio absoluto de la vida llevada hasta ese momento, entrando en religión. Margarita, sin embargo, no es pecadora como el capitán, es más víctima que ejecutor de pecado; en todo caso se produce el desmayo y el nacimiento de una nueva persona (en el caso de la monja supone sobre todo el cerrar un paréntesis abierto al abandonar el convento; es una continuación de esa vida que llevara poca más de una año antes):

Cayó en tierra de hinojos Margarita,
sin voluntad, ni voz ni movimiento,
prensado el corazón y el pensamiento
bajo el pie de la santa aparición;
y así quedó, la frente sobre el polvo,
hasta que el eco de la voz sagrada
al alma permitió purificada
ocupar otra vez su corazón.¹²²²

Finalmente es descrito cómo la Virgen, tras revelar a Margarita el milagro, se eleva, perdiéndose y confundiéndose con el aire. Destacamos los efectos sonoros –retumba el trueno– y lumínicos –brilla rápido un relámpago– con que el poeta envuelve este momento, cercano a la espectacularidad propia de la ópera

La Virgen no trata con crueldad a la monja fugada. De manera distinta a la severa reprimenda que María dedica a la religiosa en *Los felices amantes*, en esta versión se muestra principalmente su condescendencia y tolerancia, su misericordia y bondad. Tampoco hay una mención específica en referencia a castigo corporal –penitencia– que sobre todo las monjas de las

¹²²¹ Carlos Nodier, *Inés de las sierras. Sor Beatriz*, Compañía Íbero-Americana de publicaciones, Madrid, 1927, pp. 135-136.

¹²²² *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 595.

versiones del siglo XVII debían llevar a cabo, recordemos principalmente el personaje de doña Luisa en *Los felices amantes*.

Los últimos versos del fragmento inciden en la vida religiosa que desde entonces Margarita llevará a cabo siempre en el monasterio, totalmente feliz de su vida en paz y alejada del mundo exterior que tantos problemas le hubo ocasionado. Observamos nuevamente un final didáctico, ejemplar, en que la Virgen perdona un pecado a Margarita por su ingenuidad y verdadero amor, evitando que el resto del convento conociera noticia alguna de lo sucedido, como tampoco el pueblo de Palencia. Al fin y al cabo María limpia el deshonor de la muchacha, que no tiene que rendir cuentas ante la sociedad:

Corrió a su amado altar, se hincó a adorarle,
y al vital resplandor de su bujía
aún encontró la imagen de María,
y sus flores aún sin marchitar,
y a sus pies, despidiéndose del mundo
que en vano su alma devorar espera,
vivió en paz *Margarita la tornera*
sin más mundo que el torno y el altar.¹²²³

Al contrario que en otras versiones, no se menciona que Margarita cuente el suceso maravilloso, ni siquiera al padre confesor o a las hermanas de la congregación. Zorrilla acaba el milagro justamente con la retirada de la Virgen y la vuelta a sus funciones de Margarita; si la monja cuenta con posterioridad al resto del convento el milagro del que ha sido objeto no es señalado por el autor, y queda a la interpretación del lector.

La obra será continuada por un largo *Apéndice* en que se relatan las aventuras del galán don Juan de Alarcón. Un añadido totalmente ajeno al devenir de la tradición, que acabaría, obviamente, con la vuelta de Margarita al monasterio. El resto del poema es extraño al milagro, una historia diferente donde la monja es mencionada en alguna ocasión, pero sin establecer el mínimo contacto con su nueva vida en el convento.

¹²²³ *Ibidem*, p. 596.

APÉNDICE

FIN DE LA HISTORIA DE DON JUAN Y DE SIRENA LA BAILARINA

8.1.10. APÉNDICE I:

(Sin título)

Este anexo introducido por el autor tras ser desarrollado el milagro, supone una historia totalmente desligada de la tradición. Las aventuras que a continuación se desarrollarán están al margen por completo del milagro y de la vida conventual de Margarita. Ciertamente es que utiliza los mismos personajes, don Juan, don Gil, y Sirena, sin embargo no se establece ningún contacto con la monja, totalmente ausente del argumento (salvo alguna mención insustancial). Un ejemplo muy claro de la independencia de este *Apéndice* respecto al milagro anterior es que el galán, al regresar a Palencia para ver a su padre, y viviendo, como ya sabemos, en el edificio contiguo al convento en que se encontraba Margarita, en ningún momento, aunque sea por curiosidad, va a preguntar a las gentes, ni a su padre, ni a vecinos por la tornera, ni siquiera se adentrará en el templo para saber de ella, y lo que es aún más extraño, no se sorprenderá de que en una ciudad como Palencia nunca se mencione su fuga con la monja, que obviamente el pueblo no comenta porque para ellos la tornera nunca faltó de sus funciones.

Cuando los autores se han preocupado de narrar la vida del galán (con frecuencia el personaje masculino desaparece de la leyenda tras cometer el pecado), coinciden todos ellos en recrear su vuelta al convento, y el deseo de conocer lo sucedido con la religiosa. Gregorio en la obra de Avellaneda *Los felices amantes* y Félix en la obra de Lope de Vega *La buena guarda*, por ejemplo, conseguirán hablar nuevamente con la hermana, quien les relatará el milagro de la Virgen. Por el contrario la actitud del caballero en el *Apéndice* es como si jamás hubiese vivido una historia amorosa anterior con la monja del convento que hay junto a su casa. Ciertamente es que es un donjuán, y como decía Tenorio en el acto I del drama de 1844: «una hora para olvidarlas», sin embargo resulta ciertamente extraño, y confirma ser un texto que, aunque incluido dentro del poema de Margarita, es independiente del milagro; aunque no de la historia anterior, ya que él vuelve junto a Sirena en Madrid (tal como dijera a la bailarina al despedirse en el apartado VII), y en la corte es mandado apresarse precisamente por la muerte de don Gonzalo, también fraguada al final de ese mismo apartado.

El inicio del texto relata el regreso de don Juan de Alarcón a su casa de Palencia de noche, casi a escondidas, cuando la ciudad duerme en silencio. Como es propio del autor se subraya la negrura del momento, así como la ausencia del menor ruido, para posteriormente romper ese silencio y oscuridad con dos seguidas aldabadas, cuyo sonido se prolonga en el aire, y la luz de una ventana. A continuación se destaca nuevamente el mismo estado con que se iniciara la descripción, todo vuelve a estar callado y, sobre todo, en la más extrema penumbra. Como estos estados de la descripción inicial que encabeza el *Apéndice*, así será la vida de don Juan (utilizando el simbolismo luminoso). La oscuridad inunda su alma y sus acciones, sólo un breve destello de virtud y claridad sorbe su corazón cuando regresa a casa y se reconcilia con don Gil, intentando ser un joven ejemplar, sin embargo la situación adquirirá nuevamente la negrura anterior, y el galán volverá a sus pendencias y amoríos. Don Juan, al contrario que Montoya, no terminará su vida arrepintiéndose de sus acciones.

No sabemos el tiempo que ha podido pasar desde que don Juan abandonara a Margarita y este otro momento en que regresa a Palencia. No se trata, en todo caso, de la misma noche en que ella volviera al convento, ya que no hay señal de tempestad o mal tiempo. Aquella noche que retorna el galán, se encuentra don Gil junto al confesor, agonizando en la cama. Sólo tiene palabras de perdón hacia su hijo, desea más que ninguna otra cosa estrecharle en sus brazos. En este fragmento, por encima de cualquier otro de su producción, el poeta lleva al verso sus obsesiones personales respecto a la situación personal que vivía con su padre, José Zorrilla Caballero. Las muestras de clemencia y tolerancia que viéramos en la Virgen respecto al comportamiento erróneo de Margarita era resultado también de esta misma terapia con que Zorrilla pretendía consolarse y guiar a su padre hacia el perdón. Pero sin lugar a dudas el hecho de que sea ahora la figura paterna –y no la Virgen– de un malvado joven el que perdone las equivocaciones, mucho mayores que las que Zorrilla hiciera (además de escaparse de casa robó dinero a la familia), dan todavía más claridad a la intención del poeta, cuya finalidad era que su padre entrara en razón leyendo sus poemas narrativos. Ya vimos en el punto 3.1.1.1 de esta tesis que José Zorrilla Caballero jamás dio valor a sus composiciones, y que en ningún momento mostró el afecto que un sensible muchacho como Zorrilla necesitaba. En *Recuerdos del tiempo viejo* escribirá el autor, precisamente, una conversación que mantuvo con su padre tras serle permitido volver del exilio:

Pero si yo he hecho milagros por usted... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del Rey Don

Pedro y Don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias [...] porque no he tenido más ambición, más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto que le tengo.

- ¡Bah, bah! Quijotadas
[...]

Aquella noche me fui a casa de Tarancón y le dije: “Ha perdido todo lo hecho: mi padre, el último por quien todo lo hice, es el único que en nada lo estima.”¹²²⁴

El padre fue el motor de la primera producción del poeta, cuyo propósito consistía en que el superintendente se sintiera orgulloso de él, versificando sobre valores tradicionales y religiosos. Sin embargo la reconciliación que añoraba el autor, y que vemos representada en este apartado, nunca llegó a producirse, hasta el punto que el padre murió sin llamar al poeta ante su presencia en las últimas horas de su vida:

Una noche que los dolores de la gota se le recrudecieron se hizo aplicar no se sabe qué apósito calmante, y el médico le anunció al día siguiente que estaba en peligro de muerte. Manrique le pidió permiso para avisarme, a lo cual se opuso mi padre diciendo: ‘No vale la pena; ya le desbaratamos todos sus planes en París a la muerte de su madre; déjele usted en paz’.¹²²⁵

Fue tal la presencia en su obra de las obsesiones afectivas hacia Zorrilla Caballero, que el poeta, tras morir su padre, sufrió una fuerte crisis creativa, hasta el punto que desde entonces no volverá a ser, en nuestra opinión, el mismo poeta (ver puntos 3.1.1 y 3.1.2).

El perdón de un padre, lo que Zorrilla siempre deseó, se encuentra, así pues, recreado en este fragmento de la leyenda. Y esa esperanza del anciano va a tener su desenlace en el regreso del caballero, justo antes de que falleciera:

Sólo quisiera, os lo juro,
en este trance tremendo,
poderle echarle muriendo

¹²²⁴ *Recuerdos del tiempo viejo*, en *OC*, II, p. 1.829.

¹²²⁵ *Ibidem*, p. 1.847.

mi paternal bendición.
No hay locura que no olvide,
dolor que no le perdone,
ni recuerdo de él que encone
la ira en mi corazón.

Así decía el buen viejo,
de su don Juan acordándose,
cuando don Juan arrojándose
en su brazos exclamó:
-Ya estoy aquí, padre mío,
ya estoy ante vos de hinojos,
tornadme, padre, los ojos,
o muero de angustia yo.¹²²⁶

Es interesante este último aspecto porque el galán de la versión posterior de Carlos Fernández Shaw no llegará a reconciliarse con don Gil, debido a que llega tarde (tercer acto). El joven alocado don Luis en el poema de Zorrilla *Una repetición de Losada* (1859) también acudirá con retraso, en esta ocasión a la muerte de su madre.

El momento relatado no es otro que la parábola bíblica de *El hijo pródigo*, (*Lucas* 15, 1-3), que representaría en parte la propia vida del poeta, quien escapara también de la casa familiar cuando joven, pero que nunca va a ser perdonado por el padre como sí ocurre con la figura del evangelio.

Por supuesto, antes de morir los dos caballeros se funden en un fuerte abrazo, y don Gil comunica al joven que va a heredar todas sus posesiones. Le pide como última voluntad que le entierre en una casita cerca de Torquemada, y que, si en un futuro se arruina, acuda allí porque su sombra intervendrá para ayudarle:

Si algún día (y nunca llegue)
tus dispendiosas locuras,
o imprevistas desventuras,
te roban cuanto te doy,
ven a mi tumba escondida,
que en mi sepulcro al postrarte
mi sombra saldrá a ayudarte..¹²²⁷

¹²²⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 597-598.

¹²²⁷ *Ibidem*, p. 598.

Al final del *Apéndice* (apartado IV), como posteriormente analizaremos, don Juan, arruinado, hace caso de las palabras que ahora su padre le refiere. Pero estas últimas frases de don Gil, que pareciera adelantar un nuevo milagro o efecto maravilloso cuando el caballero acuda a la tumba, no estarán relacionadas con nada parecido, sino que don Gil tendrá preparado un correctivo, un mensaje dispuesto para que el joven invierta su comportamiento. Se tratará de una artimaña de don Gil perfectamente estudiada, en que planifica incluso el intento de suicidio, pero en ningún caso un hecho sobrenatural. Si hubiese sido esto último probablemente hubiera corregido su vida, como Montoya o Tenorio (que se reconcilia con Dios), pero al ser una estratagema del padre, don Juan toma el dinero y continúa con sus calaveradas. En todo caso estas palabras de don Gil antes de morir nos recuerda el acto final de *Don Juan Tenorio*, cuando el galán entra en el panteón –de nuevo tumbas– y la sombra de doña Inés acude a él con la intención de tratar de redimirle; por supuesto de enorme parecido con el último verso recientemente citado: «mi sombra saldrá a ayudarte».

La muerte de don Gil se producirá esa misma noche, poco después de hablar con su hijo. El entierro del día siguiente congregará muchas personas que junto a don Juan se encaminaron a Torquemada, regresando al anochecer:

Y ya próximo al ocaso
el sol del día siguiente
turba enlutada de gente
se vio a Palencia volver¹²²⁸

La versión de Carlos Fernández Shaw *Margarita la tornera* precisamente recreará al inicio del tercer acto el entierro de don Gil, momento en que se presenta en Palencia la figura del caballero don Juan de Alarcón, toda vez que hubo muerto ya su padre.

La relación entre *Margarita la tornera* y la biografía del poeta es muy estrecha. Y si las ciudades de Toledo, donde estudió Zorrilla, y Palencia, de donde era su padre, eran detalles llamativos de esa analogía, lo es más la mención del pueblo de Torquemada, donde efectivamente su padre tuvo una casa en la vida real (consultar la nota a pie de página **342** la presente tesis).

¹²²⁸ *Ibidem*, p. 599.

8.1.11. *APÉNDICE II:*

(Sin título)

Este segundo fragmento del *Apéndice*, muy breve, continuará narrando la vida de don Juan en su nueva etapa en Palencia. Durante breve tiempo será un caballero intachable, correcto y ejemplar. Tras la muerte de su padre, el joven atravesará por una etapa de reflexión, retirado del mundo y sus placeres, exclusivamente volcado en el recuerdo de don Gil y acudiendo todos los días a la tumba en que se encontraba enterrado:

Así, don Juan, con la memoria triste
del cariñoso padre acongojado,
vivió con su memoria
en soledad un tiempo retirado,
en jornada diaria
visitando su tumba solitaria¹²²⁹

Pero es precisamente la reflexión sobre la muerte lo que hará que el joven regrese progresivamente a su vida anterior, llena de placeres y diversión. Como el breve momento de la descripción inicial del *Apéndice*, que analizáramos en el punto 8.1.10, donde se encendiera por breve tiempo una luz en la inmensa negrura de la ciudad, así de efímera será la luz en el alma de don Juan en proporción a las sombras que inundaron e inundarán su pecho. La etapa dentro de su vida que se mantuvo alejada de algarabías y reyertas será el breve periodo de tiempo que el caballero permaneció afectado por la muerte de su progenitor. Por supuesto no conoce el paradero de la monja, ni se ha preocupado de ello; el cambio producido en los galanes de la tradición siempre está condicionado por el milagro acaecido con la religiosa, como ejemplo tenemos a Félix de *La buena guarda*, don Andrés de *La abadesa del cielo*, o don Gregorio de *Los felices amantes*. Es como consecuencia del conocimiento, por parte del galán, del hecho maravilloso que afecta a la monja que el caballero decida finalmente enderezar su vida pecaminosa. Pero Don Juan nunca llegará a saber qué ha

¹²²⁹ *Loc. cit.*

ocurrido con Margarita, en ningún momento tratará de averiguarlo, ni siquiera en esta etapa en que pone freno a sus liviandades y vive a pocos metros del convento en que Margarita oficiaba de tornera.

Diariamente acudía el joven a la tumba de don Gil en Torquemada, sin embargo ese dolor empieza poco a poco a mitigarse, y don Juan se encamina nuevamente por la senda de la opulencia y la ociosidad. La misma obsesión por la muerte del padre, que le mantuviera apartado de la sociedad durante algún tiempo, será quien generará en don Juan su deseo de volver a vivir como antes lo hubo hecho. Es el *carpe diem* el tópico literario que entona entonces el poeta; don Juan quiere aprovechar ahora que es joven la riqueza que su padre le ha dado como herencia:

Murió mi padre, ¡duéleme a fe mía!,
pero no es menos cierto
que yo también me moriré algún día;
y si la vida a divertir no acierto,
comparando mi placer con mi riqueza,
¿no se aprovechará de mi torpeza
otro más listo cuando me haya muerto?¹²³⁰

La conversión del caballero a su naturaleza anterior será establecida definitivamente cuando describe el poeta una «ruidosa carcajada»; la transformación es entonces un hecho. El caballero vuelve a comportarse y reaccionar como hiciera en otro tiempo. La ristetada es síntoma de que don Juan ya ha dejado de ser aquel caballero reflexivo y apesadumbrado por la muerte de su padre, ha regresado el incorrecto don Juan de Alarcón:

Volvió a reír don Juan, volvió a sus ojos
la viva voz del gozo y la esperanza,
volvió la soledad a darle enojos
y su opulencia le tornó a la holganza.
[...]

Y aquí don Juan, soltando de repente
ruidosa carcajada,
que sin duda excitada
fue por recuerdo que acudió a su mente¹²³¹

¹²³⁰ *Ibidem*, p. 600.

¹²³¹ *Loc. cit.*

Recordemos que el endiablado don Félix de Montemar (*El estudiante de Salamanca*), tras ser brevemente asustado por la percepción de la marcha fúnebre, continúa con la seducción del espectro (totalmente eludido el mensaje divino), no sin antes haber soltado una carcajada en señal de que mantiene intacta su prepotencia y arrogancia. El propio don Juan de Alarcón al final del *Apéndice* (apartado IV), justo al llegar ante la tumba de su padre, soltará una escandalosa carcajada acompañada de una blasfemia al advertir que todo aquello que le dijera don Gil era, al parecer, mentira. Pero mayor intensidad posee el valor de la risotada cuando se presenta de improviso en el apartado III del *Apéndice* en casa de Sirena, que se encontraba con don Lope, y mientras se establece entre los tres un prolongado silencio, el carcajeo de don Juan vuelve a dejar su impronta teñida de grosería y amenaza.

Al final del apartado, una vez vuelto a su vida de duelos y amoríos, decide regresar a Madrid para ver a Sirena, la bailarina que le obsesionara tiempo atrás. De esta manera el poeta enlaza directamente con el argumento del poema principal, su anterior estancia en la corte, cuando compartía casa con don Gonzalo y Margarita. Debemos señalar que don Juan se despidió de Sirena en el apartado VIII diciendo que volvería por ella tan pronto pudiera. Como Montoya cuando hablara con don Fadrique (comentado en 7.1.9), don Juan tampoco falta a su palabra, y regresará a Madrid en su busca.

Es interesante señalar la mención por parte de don Juan de un criado, de nombre Damián, que por segunda vez se menciona en el *Apéndice* (la primera de las ocasiones fue justo al inicio, cuando don Juan llega a casa de su padre):

- ¿Qué queréis?
- Abre, demonio,
¿no me conoces? Que baje
Damián por ese caballo¹²³²

Este sirviente del caballero no será, sin embargo, el criado que acompañe en todas sus aventuras a don Juan (como hiciera Ginés con el capitán Montoya), de hecho, en ningún momento antes del *Apéndice* ha sido

¹²³² *Ibidem*, p. 597.

nombrado el tal sirviente, como tampoco volverá a ser mencionado por el narrador después de estos versos:

Vámonos a Madrid, es un capricho;
mas mi padre perdone
que a Palencia, heredándole, abandone,
que Madrid es mi patria, y está dicho,
Damián, en este punto
los caballos ensilla,
y el claro sol al despuntar mañana
que fuera nos encuentre de Castilla.¹²³³

8.1.12. *APÉNDICE III:*

Aventuras de noche y día

El poeta inicia el canto narrando la presencia de la bailarina en su casa de Madrid junto a un nuevo personaje, don Lope, con el que mantiene un romance. El narrador menciona que aquel lugar en que se encuentran (la casa de Sirena), es precisamente el mismo sitio en que don Juan y don Gonzalo tiempo atrás se hubieron enfrentado, buscando expresamente un punto de contacto entre esta nueva ficción y el poema anterior. Es relevante la mención por parte del poeta de aquel altercado con don Gonzalo porque precisamente este suceso recordado será clave para el desenlace del apartado, pues don Juan será perseguido por la justicia casualmente en razón del asesinato cometido entonces sobre su amigo. Entendemos, así pues, que quería el poeta recuperar en la memoria del lector aquel momento que afecta directamente al contenido de este fragmento:

¹²³³ *Ibidem*, p. 600.

En aquel mismo aposento
de la casa de Sirena
en que trabó don Gonzalo
con don Juan una pendencia,
tienen ahora trabada
plática amorosa y tierna
la ambiciosa bailarina
y don Lope de Aguilera.¹²³⁴

Seguidamente el narrador dedicará más de doscientos versos a referir la vida del nuevo rival de don Juan, don Lope de Aguilera. Este personaje, tan calavera y libertino como Alarcón, viene a desempeñar el papel de antagonista que don Luis Mejía tendrá en la obra de 1844 *Don Juan Tenorio* respecto al caballero protagonista. Contra don Lope competirá nuestro galán la posesión de Sirena, se apostará con él la tenencia de la bailarina, y acabará matándole; muy parecido, como se puede observar, a la rivalidad que Mejía y Tenorio mantendrán en la obra citada.

Como ya se hiciera con don Juan de Alarcón en el primero de los apartados (y con Montoya en el canto IV), el narrador llevará a cabo una exposición de la vida de este nuevo caballero. Don Lope de Aguilera es un juez corrupto, cuya posición en la sociedad, sus éxitos como letrado y sus logros sentimentales han sido conseguidos gracias al dinero:

Pues rico en merecimientos,
con tamañas excelencias
obtuvo o compró una toga
y grande fama con ella.¹²³⁵

Entre los diferentes momentos utilizados por el narrador para describir la corrupción de este caballero, destaca uno que remite directamente al fragmento bíblico de Cristo y los doctores:

La curia escandalizóse
de tan imberbe colega,
teniendo a menos el lado
con justísimo vergüenza.

¹²³⁴ *Loc. cit.*

¹²³⁵ *Ibidem*, p. 601.

Murmuraron los doctores,
y alborotóse la Audiencia;
mas él les tapó la boca
con su suerte y sus riquezas.¹²³⁶

En *Lucas* 2, 40-52, encontramos un pasaje en el que Jesús discute con los sabios del templo. A pesar de su corta edad, las respuestas inteligentes y cultas del muchacho hacen callar a los sabios congregados junto a él. Jesús cerrará la boca a los doctores con sus riquezas, esto es sus palabras y razonamientos; mientras que la riqueza que emplea don Lope para cerrar las bocas de los doctores de la curia es exactamente eso, dinero. Como ya analizáramos en el punto 3.3.2.1 de la tesis, el dinero es uno de los principales elementos con los que cuenta el donjuán para sus conquistas. Don Lope, al igual que el de Alarcón, consigue poseer a las mujeres gracias a su fortuna. Ejemplo claro del poder del dinero son estas palabras que don Juan pronunciara en el apartado VII:

Todo lo puede el dinero
—dijo en la calle a sus solas—;
lo que al valor no se rinde
con la riqueza se compra.¹²³⁷

Recordemos que, tras ganar buen caudal en el juego, don Juan de Alarcón logró comprar a la muchacha que servía a Sirena, consiguiendo poco después también los favores de la bailarina. De igual manera va a describirse la manera de actuar de don Lope, primero comprará a sus doncellas y posteriormente hará lo mismo con Sirena:

Cerró don Lope los ojos,
y tomadas sus secretas
medidas, abrió sus arcas
a la danzante hechicera,
cruzáronse para el caso
dos virtuosísimas dueñas,
corredoras de placeres
y lebreles de monedas¹²³⁸.

¹²³⁶ *Loc. cit.*

¹²³⁷ *Loc. cit.*

¹²³⁸ *Ibidem*, p. 603.

Es muy habitual en la obra de Zorrilla la presencia de jueces corruptos. Si lo era don Lope en *Margarita la tornera*, del cual se dice que «compró una toga», todavía mayores serán las faltas de sus colegas en varias de las leyendas, no tanto por corruptos como por tiranos y perversos. La visión que el poeta transmite de los letrados en su producción es, en general, bastante negativa. En *El desafío del diablo* (1845), por ejemplo, el hermano cruel y egoísta de Beatriz, que encerrara en un convento a la muchacha con el fin de quedarse con el dinero familiar (mintiendo acerca de la muerte de su amado), era juez. También en *Recuerdos de Valladolid* (1839) aparece un juez que condena a Tello, a pesar de la declaración favorable a la víctima hecha por el monje capuchino que viera todo lo sucedido. Muy claro es también el punto de vista negativo con que Zorrilla trata al juez de *Las píldoras de Salomón* (1841), ejecutor de buen número de abusos con el fin de adquirir la inmortalidad, su única obsesión. Sin embargo cabe señalar que en obras como *A buen juez mejor testigo* (1838) o en *Un testigo de bronce* (1845) la visión que se da del golilla es entonces mucho más positiva.

Una vez expuesta la vida de don Lope, y conociendo entonces el lector la catadura del nuevo amante de Sirena, termina la digresión, se retoma el tiempo presente del relato, y hace su aparición repentina don Juan en la casa, estropeando los planes del galán:

cuando una noche, a deshora
y estando en sobrecena
cruzándose las sonrisas
por detrás de las botellas,
en el más dulce coloquio,
del aposento la puerta
se abrió repentinamente,
y entróse don Juan por ella.¹²³⁹

La intromisión de don Juan se caracteriza por su descaro. En medio de la cena íntima, el galán abre de golpe la puerta, accede a la estancia, y quitándose capa y sombrero –que los echa al suelo– se sienta junto a ellos a la mesa, ante la mirada perpleja del juez. Cuando entre los tres se cruzan miradas, y se apodera de la habitación el silencio de la sorpresa, entonces la

¹²³⁹ *Loc. cit.*

carcajada ruidosa y descarada de don Juan vuelve a servir de contraste a la situación de mutismo reinante. El juego de contrarios, bien blanco/negro, o como en este caso silencio/ruido, vuelve a servir de modelo en la descripción realizada por el autor. El joven, engreído, hace saber su nombre a don Lope, con aires de superioridad:

DON JUAN: Sepamos con quien se habla,
señor hidalgo. En Palencia
soy yo don Juan de Alarcón.
¿Quién sois vos en esta tierra?¹²⁴⁰

Don Juan se presenta al caballero de manera petulante y vanidosa, haciendo saber que es hombre de mucha notoriedad en Palencia. Sin embargo con esa bravuconada, en la que el galán ha tratado de impresionar a su rival mostrando su fama, quizás esperando una reacción en el caballero provocada por tener conocimiento de su persona, ha cometido un error notable. Es como consecuencia de ello que, a la mañana siguiente, la justicia llame a la puerta de la casa de Sirena para buscarle. Don Lope, que es juez (Sirena dirá que es el alcalde), al tener entonces entero conocimiento de su identidad mandará apresar a don Juan por un delito anterior.

Como si de un objeto se tratara, ambos caballeros terminarán jugándose a suertes la posesión de la bailarina. Se trata de un argumento relativamente frecuente en nuestro autor, así como en los poetas de la época (en el punto 8.1.7 de esta tesis fueron señaladas una serie de obras que desarrollaban parecidos capítulos). Con esa acción nuevamente se subraya la concepción material de la mujer, como una posesión que puede ser apostada o subastada:

el caso es que aquí sobra uno.
¿Quién, pues, se va, y quién se queda?
Si es que compráis, declaremos
nuestra posesión en venta;
si lo debéis a la suerte,
la suerte entre ambos resuelva,
y o al que le toque la pierda,
o quien dé mas se la lleva,
o de quererla los dos,

¹²⁴⁰ *Ibidem*, pp. 603-604.

espada en mano y afuera.¹²⁴¹

El resultado de la partida fue favorable a don Juan nuevamente, recordemos que en el apartado VII ganó el suficiente dinero para poder comprar a la bailarina y su doncella. Tras abandonar don Lope la casa, Sirena revelará al galán la identidad del caballero que acaba de ser echado de mala manera, la reacción del joven sigue siendo la misma, en vez de huir se mantiene inmutable y altivo. Seguidamente Sirena pregunta al galán por Margarita. Es la primera vez que se menciona su nombre en el *Apéndice*, y el caballero muestra un desprecio absoluto por la religiosa. Desprecio que igualmente manifestará por la memoria de los muertos, en concreto respecto a don Gonzalo. Esa falta de respeto a los difuntos está indudablemente ligada a la tradición de don Juan y el convidado de piedra, que sabemos llevará a escena cuatro años después de publicar esta leyenda. Este caballero todavía no llegará a calumniar la memoria de don Gonzalo, ni a invitar su estatua a cenar, simplemente hablará burlescamente del estudiante.

Sin embargo el caballero, tras haber intimidado y echado de la casa de Sirena al juez Aguilera, y a pesar de sus bravuconadas y fanfarronería, será mostrado por el narrador, por primera vez en toda la obra, en un momento de debilidad. El galán caerá rendido en los brazos del sueño, sin que aquella noche diera muestras de virilidad ante la bella danzarina.

Este fragmento en el que se describe la vuelta de don Juan a Madrid, acudiendo a casa de Sirena donde se encuentra la bailarina con otro amante, tiene mucha relación con la escena II de la obra *El convidado de piedra* de Pushkin (1826-1830). La composición del poeta ruso se inicia –escena I– con que Tenorio y Leporello regresan a Madrid tras un periodo de tiempo alejado de la ciudad, obligada ausencia provocada por un destierro del rey, que parece no querer cumplir el galán en su totalidad. Así pues ambos galanes, tanto el de Zorrilla como el de Pushkin, acuden a Madrid a sabiendas de ser perseguidos por la justicia debido a un delito cometido previamente: un asesinato (es curioso, además, que Pushkin haga del personaje un caballero natural de Madrid, y no de Sevilla):

DON JUAN: Aquí esperaremos que anochezca.
¡Estamos ya a las puertas de Madrid!
Iré volando pronto por las calles
de mi ciudad, calado el sombrero
hasta las cejas y embozado el rostro.

¹²⁴¹ *Ibidem*, p. 604.

[...]

DON JUAN: El rey me alejó porque me quiere:
lo hizo con el fin de protegerme
de los parientes del asesinado...¹²⁴²

La escena II de la pieza del autor ruso se desarrolla en el interior de la casa de Laura, una bella bailarina que fuera antigua amante de don Juan. De esta manera tanto Tenorio como don Juan de Alarcón acuden a Madrid para retomar su relación con una mujer del espectáculo, y en ambas obras el galán se va a presentar con altivez e insolencia en la casa de la muchacha, abriendo la puerta y accediendo al edificio con absoluto descaro, y todo ello a pesar de que la bailarina está acompañada en ese momento por otro caballero. Las similitudes son, así pues, bastante notables. Efectivamente, Laura (la hermosa bailarina de la obra de Pushkin), cuando hace acto de presencia don Juan, está en su casa junto a un poderoso personaje llamado don Carlos. Como don Lope en la leyenda de Zorrilla, el rival de don Juan en esta obra es también un personaje importante en la sociedad madrileña:

LAURA: ¿Cómo?
¿Te has vuelto loco, atrevido? Ahora mismo
ordenaré que mis criados te degüellen,
aunque un grande seas.¹²⁴³

Cuando el galán aparece repentinamente en la estancia en que se encuentran los amantes (su llegada no resulta tan llamativa como en Zorrilla, ya que Tenorio llama a la puerta), la provocación entre los dos caballeros es, de nuevo, inminente. Pero si en la leyenda no llegan a batirse en duelo hasta la mañana siguiente, cuando don Lope acude a la casa con los alguaciles, en la obra de Pushkin la lucha se llevará a cabo en ese mismo instante, resultando vencedor de la misma el afamado Tenorio. Tras la muerte del caballero el galán se mostrará tan altivo y petulante como todo donjuán, no le dará importancia y bromeará del incidente, a pesar del breve y pasajero malestar de Laura, que poco después se olvidará del fallecido. Parecido comportamiento, así pues, que don Juan de Alarcón mostrara cuando refirióse a la muerte de don Gonzalo, sin respeto ninguno:

¹²⁴²Alexander S. Pushkin, *Obras dramáticas*, edición de Mijaíl Chílikov, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 211-213.

¹²⁴³*Ibidem*, p. 222.

LAURA: ¡Qué vivo! Mira,
tú lo pinchaste en el mismo corazón.
No brota sangre del pequeño agujero.
Dejó de respirar. ¿Qué te parece?

DON JUAN: ¿Qué vamos a hacerle? Él lo
quiso.¹²⁴⁴

Pero si las coincidencias que hemos resaltado indican una curiosa relación entre ambas obras, el siguiente elemento confirma un paralelismo todavía mucho más acuciado. Don Carlos, en la pieza del poeta ruso, era el hermano de una víctima de la espada de Tenorio (por cuya muerte el caballero fuera desterrado). Por ello, cuando Laura habla en su presencia de don Juan, el caballero siente que le hierva la sangre:

INVITADO: ¡Bah! No te calientes, Laura; don Carlos,
no te enfades. Ella se ha olvidado...

LAURA: ¿Me he olvidado de que su hermano
matado fue en un honrado duelo
por don Juan? Es lástima, por cierto
que no matara a éste.

DON CARLOS: Me he enojado
como un tonto.¹²⁴⁵

Curiosamente cuando don Lope de Aguilera –en la leyenda de Zorrilla– a la mañana siguiente de su encuentro con el galán intenta apresar a don Juan de Alarcón, dirá que don Gonzalo de Bustos fue pariente suyo. De esta manera, y tras este comentario imprevisto, probablemente buscando Zorrilla el factor sorpresa en el lector (como fuera ejemplo el final de la leyenda de Montoya en que se desvelara que el capitán había apostado con el hermano de la monja su seducción, o bien la ambigüedad establecida cuando el galán dijera a don Gonzalo que Margarita era su hermana), advertimos que don Lope es también familiar del caballero asesinado por don Juan tiempo atrás, delito por el que pretenden capturarlo:

¹²⁴⁴ *Ibidem*, p. 228.

¹²⁴⁵ *Ibidem*, p. 222.

- No intente,
señor galán, resistirse,
que en sangre teñidas tiene
las manos, y de un tal Bustos
he sido yo algo pariente.¹²⁴⁶

Por el contrario advertimos también en la obra de Pushkin diferencias respecto a la leyenda que años después publicará Zorrilla. Entre ellas destacamos el amor de Laura hacia don Juan. La bailarina no olvida en ningún momento al galán, y en la corta escena II, antes de que hiciera su aparición Tenorio en su casa, ella había recordado en varias ocasiones al caballero, e incluso había cantado versos por él compuestos. En la leyenda de Zorrilla ese amor no existe. Sirena está con don Juan y con don Lope porque ha sido comprada (al final del apartado VII recordemos que el galán le lanzaba una bolsa de dinero). El contraste mayor en referencia a ese amor lo encontramos, sin embargo, en comparación con la obra de Carlos Fernández Shaw, donde Sirena no muestra afecto alguno hacia él, e incluso indica a la justicia al final del acto II por qué lugar había escapado.

Además, mientras –como fue ya comentado– Zorrilla por primera vez mostró la debilidad del caballero cuando aquella noche queda rendido en brazos del sueño, sin disfrutar con la bailarina, Tenorio sin embargo se abalanzará sobre ella a pesar de estar el muerto al lado, acabando la noche de diferente manera a como don Juan de Alarcón lo hiciera:

(la besa)

LAURA: ¡Querido!
Espera... en presencia de un muerto... [...]

DON JUAN: Dime, ¿cuántas veces
me has engañado en mi ausencia?
Confiésame.

LAURA ¿Y tú a mí, pilluelo?

DON JUAN: Y dime... No, después ya hablaremos¹²⁴⁷

A la mañana siguiente, como ya ha sido señalado, don Lope de Aguilera acompañado de los alguaciles se presenta ante la casa de Sirena para apresar a don Juan de Alarcón, acusado de matar tiempo atrás a don

¹²⁴⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, pp. 606-607.

¹²⁴⁷ Alexander S. Pushkin, *Obras dramáticas*, edición de Mijaíl Chílikov, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 229-230.

Gonzalo de Bustos. El galán –que es avisado por la doncella de la bailarina– en vez de intentar huir se presenta altivo ante la justicia, y se enfrenta contra todos ellos, no sin antes haber realizado unos comentarios burlándose del rey, que demuestra su carácter indomable.

Al contrario que advirtiéramos en el apartado VII de la leyenda en que el duelo entre don Gonzalo y don Juan se anunciaba pero no se recreaba, estableciéndose una elipsis narrativa, nos encontramos en este nuevo fragmento una descripción extensa de la batalla de don Juan contra los miembros de la justicia. El galán irá eliminando uno tras otro a sus oponentes, y el verso de Zorrilla ilustrará con habilidad los rápidos movimientos del caballero, que finalmente logrará matar a don Lope y escapar del resto de la cuadrilla:

Da, cía, para, se cubre,
amaga, recibe, vuelve,
al uno tira de punta,
al otro a revés le hiere,
y al fin con un doble amago
al de Aguilera sorprende,
y en la tetilla derecha
honda estocada le mete.¹²⁴⁸

A pesar de utilizar como recurso narrativo en el apartado VII una elipsis donde eliminaba la descripción del duelo, es muy común en el poeta de Valladolid la mención en sus obras de batallas y pendencias, perfectamente detalladas. Sin ir más lejos recordamos la lucha desarrollada por el autor en *El capitán Montoya* contra los bandidos de Toledo, así como en muchas de sus composiciones, entre las que destacamos estos versos de *Príncipe y rey* (1839), que son muestra nuevamente de celeridad y acumulación de objetos, personas y acciones:

allí la lanza de un moro,
allí un alfanje invisible,
hiere, acosa, rompe, vence,
antes que se le adivine
[...]
Dan, cían, avanzan, vuelven,
y ligeros como tigres,

¹²⁴⁸ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 608.

soltando el inútil hierro
con los brazos se reciben¹²⁴⁹

Finalmente el caballero logra escapar de la justicia, huyendo por el puente de Toledo. También don Juan de Alarcón termina escapando de los corchetes en la obra de Carlos Fernández Shaw *Margarita la tornera* (1909). La relación entre la versión de Zorrilla y esta otra composición fue analizada ya en el punto 5.2.1 de esta tesis. El galán del texto de Fernández Shaw, obsesionado con la bailarina, deja a Margarita abandonada en casa – todavía no se había producido su vuelta al convento– para encontrarse con Sirena. El final de la segunda jornada tendrá lugar no en la casa de la bailarina, sino en el Casón de los Duendes, allí se presentará también repentinamente la pobre Margarita. Tras un duelo entre los caballeros rivales, don Lope será vencido, y ante la presencia inminente de la ronda, don Juan –como en el *Apéndice*– debe escaparse, siendo su retirada oculta por Gavilán y Margarita, pero revelada por Sirena, que en la obra de Shaw no muestra el amor que sí viéramos en el drama de Pushkin.

Al final del apartado se describe la salida de un barco, apenas divisado por la tempestad, del puerto de Cádiz. Se trata de una postal romántica, abundante en oscuridad, grave estruendo, tormenta y fuertes ráfagas, con la que el autor parece querer indicar al espectador que quien huye en el barco es un ser diabólico (tal cual lo era aquel otro monstruo que llegara al puerto de Whitby en Inglaterra, acompañado de una gran tempestad, queriendo simbolizar Bram Stoker el terrible pasajero que transportaba la nave *Demeter*, en su obra *Drácula*¹²⁵⁰ de 1897). Sabremos que don Juan partía en ese barco que zarpó desde Cadiz en dirección a la costa de Italia, con el fin de escapar de la justicia española y acrecentar su fama en tierras del placer y del vicio. Recordemos que la misma idea tuvo don Juan Tenorio para acrecentar su lista de mujeres seducidas y hombres vencidos a duelo en el drama de 1844:

A Italia va, país de los placeres,
encantado vergel rico de placeres,
vivienda de hermosísimas mujeres,
patria feraz del genio y los amores.
[...]
A Italia, sí, porque en Italia mora
el amor, la molicie y la pereza;

¹²⁴⁹ *Príncipe y rey*, en *OC*, I, p. 272.

¹²⁵⁰ Bram Stoker, *Drácula*, Anaya, Madrid, 1991 (4ª edición), p. 89.

a Italia, sí, donde el placer se adora,
altares levantando a la belleza.¹²⁵¹

La presencia de Italia como país del pecado e inmoralidad fue tomada ya por Francisco Delicado en *La lozana andaluza* (1528), muestra de un ambiente de absoluta despreocupación moral, a consecuencia del cual la justicia divina actuará en la ciudad de Roma, bajo el estandarte de Carlos I, tema que curiosamente utilizará también Alfonso de Valdés en su ensayo *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* (c. 1530). De esta manera advertimos que el pensamiento del poeta, repetido en varias de sus obras, donde Italia se muestra como destino de los caballeros crápulas para acrecentar sus desvaríos, es un elemento ya presente históricamente en el bagaje literario español.

8.1.13. APÉNDICE IV:

(Sin título)

Se inicia el fragmento con unos versos en que el narrador nos comunica que el cronista (quien seguía los pasos de don Juan de Alarcón), perdió la pista del caballero cuando hubo escapado a tierras italianas, siendo así que el narrador no puede continuar con la historia:

Fuese a Italia don Juan, lector querido,
y aquí cierra su historia su cronista,
que seguirle hasta Italia no ha podido;
lo cual, bien sabe Dios, que me contrista¹²⁵²

Los primeros versos son, así pues, un recurso literario en que Zorrilla juega con la realidad y la ficción. El lector va a saber repentinamente que la historia que le está siendo relatada no es enteramente propia del narrador, sino que, básicamente, éste recoge la vida de don Juan en las crónicas de un

¹²⁵¹ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 609.

¹²⁵² *Ibidem*, p. 610.

historiador que ha seguido la trayectoria del caballero. Esta técnica cervantina tiene como finalidad dar impresión de verdad a la ficción narrada. Tanto es así que, si incluimos la figura de un cronista que sigue los pasos de don Juan de Alarcón (el cual pierde posteriormente su paradero), y contamos asimismo con otra presencia como la del narrador, gracias a cuyas investigaciones se consigue retomar finalmente las hazañas del caballero tras su vuelta de Italia, todo ello da apariencia de que el tal don Juan de Alarcón existió, como también lo pareciera el capitán Montoya al final del relato al mencionarse el estado de su tumba.

Así pues, como Cervantes utilizara en el capítulo IX de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*¹²⁵³ (1605), el narrador, acudiendo a Palencia en busca de documentos relacionados con su vida, logrará finalmente completar un poco más la historia del galán gracias a la relación que sobre su proceder un clérigo viejo de aquella ciudad le hubo referido (contado a él por su abuelo, coetáneo del héroe). De esta manera establecemos toda una cadena de narradores: el cronista inicial en primer lugar, a partir de él tenemos el abuelo del clérigo que se lo cuenta a su nieto, siendo éste quien a su vez se lo refiere al poeta narrador de la historia que leemos. Todo un juego de *matrioshkas* o muñecas rusas en que se suceden los documentos escritos del cronista, y testimonios orales del clérigo y su abuelo:

Tras el fin de don Juan un año anduve,
crónicas y memorias registrando,
manuscritos y sabios consultando;
mas nada de don Juan a manos hube.
Hasta que, al fin, pasando por fortuna,
y ha poco, por Palencia,
topé con la ocasión más oportuna.
Un clérigo muy viejo,
en cuya casa por muy buen consejo
me hospedé aquella noche,
me contó como cosa verdadera
y por los ojos de su abuelo vista,
una historia, que, a fe que si no era,
de don Juan de Alarcón, servir pudiera
para acabar la que empezó el cronista.¹²⁵⁴

¹²⁵³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición Real Academia Española, Madrid, 2005, pp. 84-90.

¹²⁵⁴ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 610.

Es frecuente en distintas composiciones del legendario este tipo de artimañas con que dar apariencia de realidad a la narración (para este asunto consultar el punto 2.3 de la presente tesis, *intervenciones del narrador*).

Se retoma a continuación la historia de don Juan de Alarcón de acuerdo a las palabras que en la ciudad de Palencia refiriera al narrador el viejo clérigo. Tras seis años fuera de España, el caballero regresa a su patria acudiendo a la tumba de su padre en Torquemada, donde espera recibir la ayuda que don Gil le hubo mencionado cuando agonizaba. Fueron cinco años –no seis como se comunica en esta leyenda– los pasados por don Juan Tenorio fuera de España en el drama de 1844, tras cuya vuelta también se encaminó al panteón de su padre (la relación entre *Margarita la tornera* y *Don Juan Tenorio* ya fue analizada en el punto 3.3.3 de la tesis). Totalmente arruinado, como se demuestra en su vestimenta: «*un hombre mal ataviado*», don Juan de Alarcón se dirige a Torquemada. Entonando el tópico del *ubi sunt?* el narrador refleja en sus versos la única posesión que aquella poderosa familia todavía conservaba, una casa en ruinas (junto a la que descansaba enterrado su padre).

La tumba de don Gil permanece totalmente olvidada. El acceso a ella, como consecuencia de los matorros y espinos que la rodean, es prácticamente infranqueable. Visión desoladora y caótica asimismo de la casa ruinosa, totalmente descompuesta, que años atrás don Juan visitara con frecuencia. Zorrilla nos comunica así el paso del tiempo y sobre todo el olvido, la muerte última y definitiva en el pensamiento del Romanticismo (como apuntamos en 8.1.10). La comparación con la sepultura del héroe descrita por el poeta en *El capitán Montoya* es muy clara:

Siguió por entre los brezos
y el enredado zarzal,
con el pie o con el puñal
apartando los tropiezos;
y llegó al fin de la cuesta
do se vía en la hondonada
una casilla olvidada,
ya ruinosa y descompuesta.
Y cubierto de amarillo
musgo y de hierba silvestre,
rodeaba esta campestre
casa un corto huertecillo.
Ya en él no había señales
de manos de jardineros,

y el plantío y el sendero
eran, sin cultivo, iguales.¹²⁵⁵

Resulta muy interesante la comparación nuevamente con la leyenda de Montoya, en este caso relacionado con el uso y respeto que ambos héroes muestran hacia la cruz cristiana. Si recordamos el inicio del relato de Montoya, apartado I, en que los dos jinetes se aproximan al convento y utilizan la cruz del Señor para atar los caballos (en un uso sacrílego de la misma), por el contrario el galán de Margarita muestra sumo respeto por ella, desmintiendo lo que podríamos pensar previamente de su actitud, si bien es cierto que poco después blasfemaré y maldecirá contra Dios. Don Juan se quita el sombrero, se postra de hinojos ante ella y comienza a orar. Rezaré e invocaré a su padre. Las palabras que dirige a la tumba de don Gil recuerdan la segunda parte de *Don Juan Tenorio* cuya estancia en el panteón se desarrolla entre sombras de muertos que emergen de sus sepulcros. Los siguientes versos de don Juan de Alarcón parecen señalar precisamente eso:

Rompe, pues, sombra adorada,
esa piedra que te esconde,
y a mis suspiros responde,
momentánea aparición¹²⁵⁶

Al advertir que sus respetuosas palabras no sirven para nada, furioso reniega de su padre, de los muertos y de Dios. La falta de paciencia de don Juan ya fue comentada en varias ocasiones a lo largo del análisis de la leyenda, sobre todo cuando desesperaba al no aparecer la monja a su hora citada o al no encontrar religiosa alguna con quien emprender la seducción (apartado I). Siendo así que, toda vez que estaba a punto de desistir, en aquellos momentos que la impaciencia vencía el espíritu del galán, aparecía entonces lo que tanto se esperaba (Margarita en esos casos). Parecida situación vivirá el galán en este último fragmento de la leyenda. Impaciente don Juan al no advertir reacción alguna tras sus palabras, se adentra furioso en la ruinoso casa buscando la clave de todo aquello que le dijera su padre. A punto de desistir en su empeño, logra finalmente divisar la pista que don Gil, en un extraño juego de efectos, estableciera con el fin de que su hijo terminara escarmentado de su vida viciosa.

¹²⁵⁵ *Ibidem*, p. 612.

¹²⁵⁶ *Margarita la tornera*, en *OC*, I, p. 612.

La primera de esas pistas que viera don Juan era un arcón en cuyo interior había un pergamino, escrito por su padre, en el cual, ante la situación que adivinaba estaba pasando su hijo, le instaba a usar de la cuerda y escarpia que junto al mismo había. Las palabras de don Gil eran claras: le estaba diciendo que procediera a ahorcarse. La desesperación e impaciencia nuevamente hacen que el joven, totalmente superado por los acontecimientos, intente suicidarse (tal como su padre le mandaba), pero otra vez un nuevo acontecimiento hace que su situación cambie. Justo en el momento que se disponía nuevamente a abandonar, tratándose en esta ocasión de su vida, ocurre que la techumbre cede y se desploma. Entre los escombros encuentra entonces otro pergamino. En él don Gil le escribe que recapacite sobre la vida que ha llevado hasta el momento –cuyo resultado ha sido nada menos que el intento de suicidio– y dedique las riquezas que ahora le proporciona en una vida mejor, tomando conciencia de lo que ha sucedido:

Pues tus vicios, ¡insensato!,
hasta aquí te han conducido,
ten horror de lo que has sido,
y mira lo que a ser vas;
toma y vive, mas acuérdate
que cuando ya nada tengas
será forzoso que vengas
por otra escarpia quizá.¹²⁵⁷

De la misma manera que lo fuera el capitán Montoya y don Félix de Montemar, nuestro héroe es también víctima de un aviso. La diferencia estriba en que en los dos anteriores caballeros este escarmiento fue realizado por el mismo cielo, mientras que en la leyenda de Margarita el galán es castigado por su propio padre, sin que elementos sobrenaturales de ningún tipo hubiesen terciado. La respuesta del caballero ante tamaña reconvención no fue, sin embargo, la esperada por don Gil al planear el correctivo. Don Juan de Alarcón, como hiciera también Tenorio tras la dura prueba que le obligó a matar al padre de doña Inés (*Don Juan Tenorio*, parte I, acto IV, escena X), seguirá viviendo de la misma manera que hasta entonces había hecho (quizás echemos en falta una sonora carcajada mediante la cual, como ya hiciera en otras ocasiones, Zorrilla mostrara que el caballero se mantiene firme en su actitud pecadora).

¹²⁵⁷ *Ibidem*, p. 616.

Conclusión

Este breve cierre de la obra está compuesto de tres octavillas en las que el narrador refiere lo último que supo el clérigo sobre don Juan de Alarcón. Comunica el anciano que el caballero, huyendo nuevamente de la justicia por algún incidente, escapa a Francia, donde siguió haciendo una vida de placeres, juego y pendencias. El caballero, no escarmentado, continuó con sus excesos, de la misma manera que hubiese hecho don Félix de Montemar si su castigo no hubiera sido la muerte. Los últimos versos de la obra son muy claros respecto a este comentario referido:

¿Y sabes lo que me dijo
aquel venerable anciano
apretándome la mano
acabado el cuento ya?
Pues me dijo aquel buen viejo,
¡oh lector de mis entrañas!,
que a quien tiene malas mañas...
El refrán se lo dirá.¹²⁵⁸

El refrán al que alude el narrador presenta distintas variantes. Tomando como referencia el *Diccionario de refranes* de Juana G. Campos y Ana Barella¹²⁵⁹ encontramos los siguientes variedades:

El que malas mañas ha, tarde o nunca las perderá.
Quien malas mañas ha, tarde o nunca las perderá.
*El que malas maneras ha, tarde o nunca las perderá*¹²⁶⁰.

Variantes apenas destacables que en nada modifican el contenido del refrán. El significado del mismo concuerda perfectamente con el mensaje que se pretende señalar en este último apartado de la leyenda, y no hay duda alguna de que el autor se refería a uno de los proverbios mencionados.

¹²⁵⁸ *Loc. cit.*

¹²⁵⁹ Juana G. Campos, Ana Barella, *Diccionario de refranes*, Espasa Calpe, Madrid, 1993.

¹²⁶⁰ *Ibidem*, p. 221.

Don Juan nunca va a cambiar; al contrario que Montoya su vida seguirá por los mismos derroteros. El refrán, así pues, encaja en el contenido que se quiere expresar.

En el *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés, curiosamente se hace una reflexión filológica en torno a este refrán, en donde se advierte ya una primera variante del mismo:

PACHECO.- También creo que lo que agora dezimo *mañas*, con tilde, sea lo mesmo que *maneras*, sino que la tilde los ha diferenciado; porque, como sabéis, quando queremos escribir *maneras* abreviado, lo escrivimos de la mesma manera que *mañas*, y assí creo que sea lo mismo dezir: *El que malas mañas ha tarde o nunca las perderá*, que *El que malas maneras ha*, etc.¹²⁶¹

También se emplea en la obra de Feliciano de Silva *Segunda Celestina* (1534), en la Cena XXVI. En este fragmento Polandria utiliza el refrán contra Celestina, tal cual lo hace el narrador en la leyenda de Margarita:

POLANDRIA.- Pues yo bien entendida te tengo a ti, que quien malas mañas ha, tarde o nunca las perderá. Allá, allá a otras baxas donzellas de linaje y de saber, buena muger, ve tú con esas palabras disfraçadas en lisonjas y yproquesía, que no a mí; que te las entiendo.¹²⁶²

Zorrilla en el *Apéndice* del poema –apartado III– ya hizo uso de una ristra encadenada de refranes y frases proverbiales propias del mismo Sancho Panza. Cuando don Juan mata a don Lope, se menciona seguidamente, antes de describirse la partida de un barco hacia Italia, los siguientes versos:

Conque se salva quien corre.
Y acierta quien se defiende:
y está visto, la fortuna
sólo ayuda a los valientes.

¹²⁶¹ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ediciones Olympia, Clásicos españoles, s.l., 1995, p. 83.

¹²⁶² Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda, Cátedra, Madrid, 1988, p. 395.

El poeta busca con la utilización de estos proverbios y dichos populares acercar más al pueblo la tradición que está contando. Su utilización era propia del Romanticismo, y nuevamente encontramos ejemplo en el poema de Espronceda *El estudiante de Salamanca*. Los últimos versos de esta composición son los siguientes:

*Y si, lector, dijeres ser comento,
como me lo contaron, te lo cuento.*¹²⁶³

¹²⁶³ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989, p. 156.

9. EPÍLOGO.

9. EPÍLOGO.

El capitán Montoya y *Margarita la tornera* fueron escritas por Zorrilla cuando el autor vallisoletano atravesaba por el momento de mayor creatividad dentro de su producción poética. Recordemos que fue en el año 1840 en que ambas composiciones se llevaron a la imprenta, contenidas en los volúmenes *Poesías VIII* y los *Cantos del trovador* respectivamente. Señalamos (punto 3.1.1 de la presente tesis) que su obra alcanzó la época de mayor esplendor entre 1837 y 1849, siendo este último año citado cuando muere su padre y el poeta abandona el país. La producción del autor ya no volverá a ser tan prolífica, tampoco tendrá jamás –ni en el extranjero ni tras su regreso a España– el mismo éxito que gozara durante estos años (que hemos llamado la etapa *dorada*), gracias sobre todo a los cuales fue coronado en Granada en 1889 como poeta nacional.

Es revelador, y como tal se ha señalado, que las dos leyendas poéticas que estudiamos formen parte de este periodo glorioso de su producción, y lo es aún más que ambas se publicaran el mismo año, desarrollaran un argumento muy parecido, y fueran influencia muy clara para concebir la que será su obra más conocida, el drama *Don Juan Tenorio* de 1844 (hemos dedicado precisamente el punto 3.3.3 a señalar la presencia de los dos poemas en esta obra de teatro). Todos estos aspectos han sido punto principal del estudio, elemento básico por el se decidió realizar la investigación de las dos leyendas, y no exclusivamente de una. Sin olvidar la continua referencia a otros poemas de indudable conexión con el tema tratado, me refiero a composiciones como *El desafío del diablo*, cuya presencia –debido igualmente a que desarrolla un tema muy relacionado con estos dos poemas– es muy abundante en el análisis.

Es, así pues, y como consecuencia de todo ello, que en la presente tesis se propusiera el estudio de las dos leyendas, estableciendo diferentes conexiones respecto a los personajes, la trama, el mensaje, la época, el estilo, etc, que completan una visión mucho más amplia y enriquecedora que aquella que se hubiese logrado si exclusivamente se hubiera centrado el estudio en el tratamiento de una sola de ellas, por separado, y sin un enfoque aglutinador como ha intentado ser esta exposición.

Efectivamente, en este trabajo se ha intentado subrayar las continuas relaciones que presentan las distintas piezas que componen el legendario de Zorrilla. Ha sido recurso muy frecuente las comparaciones entre las leyendas, tanto desde el punto de vista temático-argumentativo, como desde la visión formal o estilística. Las referencias son continuas a las variadas composiciones que integran el repertorio de tradiciones y leyendas del autor, y si todas son comentadas brevemente en el punto 1.2, también lo serán posteriormente, al sustraerse de ellas ejemplos que fueren muestra de cuadros descriptivos, fórmulas temporales, personajes paralelos, que dan clara evidencia del bloque unitario que supone el legendario, aspecto necesario para estudiar cualquiera de las leyendas, incluidas por supuesto *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*. Tanto es así, que los cuatro primeros apartados del estudio, por ejemplo, tienen como finalidad realizar un tratamiento de las leyendas en conjunto. Pero no sólo entre los dos poemas que figuran en el título de la tesis, sino en general entre todas las narraciones en verso que integran el legendario; siendo evidente sobre todo en el punto 2, en el cual se ha trabajado una serie de características comunes a todas estas narraciones en verso: modelo de descripción, patrones para señalar el paso del tiempo, intervenciones en la obra del narrador, tipos de personajes, estructura de las leyendas y la polimetría habitual de los escritores románticos.

El primer apartado de la tesis responde, por consiguiente, al deseo de encuadrar las dos composiciones del título dentro de la temática común que conocemos con el nombre de legendario. En 1.1 se establece una clasificación de las diferentes obras que integran el mismo. Una vez señaladas las características del legendario y el momento en que el poeta toma conciencia de su elaboración (todo ello a consecuencia de una conversación con Salustiano Olózaga), se opta por clasificar las leyendas en históricas, tradicionales y fantásticas, incluyendo *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera* dentro de las segundas, las denominadas leyendas tradicionales. El punto 1.2 analiza uno por uno la totalidad de los poemas narrativos que completan la lista de composiciones del legendario, señalando el año de publicación, el título del volumen en que están incluidas, el argumento e incluso las fuentes. Análisis que no es llevado a cabo ni para *El capitán Montoya* ni para *Margarita la tornera*, ya que estas dos composiciones serán estudiadas en puntos posteriores, a partir del tercer apartado. De esta manera todo el legendario –aunque a manera de introducción– es estudiado en la presente tesis, en forma de nutrido preámbulo, con la intención de establecer múltiples conexiones con las leyendas del título y conseguir así una mirada mucho más global del bloque poético tradicional, tan similar desde el punto visto formal y temático (sobre todo en la llamada etapa *dorada*), que servirá de notable base para el análisis de las dos leyendas de 1840.

Las conexiones relativas a las leyendas *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera* se han reservado especialmente para el punto 3, en el cual han sido anotadas las relaciones referentes a la época, el cercano argumento, el tipo de personaje común en ambas leyendas, y su influencia en la obra de teatro posterior *Don Juan Tenorio*. Se inicia con el punto 3.1 que es un análisis de la vida y obra del poeta, sus etapas creativas, la relación que mantuvo con su padre (cuya presencia es omnipresente en su producción), y la poesía que Zorrilla siguió escribiendo tras su viaje a América y una vez hubo regresado a España, adquiriendo un cariz, entonces, ciertamente batallador respecto a la sociedad y la literatura del momento.

En los subapartados 3.2.1.2 y 3.2.2.2 se hará un resumen por capítulos de las leyendas *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera* con el fin de presentar al lector de manera general el contenido de ambas, sin ser todavía un comentario personal y detallado de los poemas, ejercicio que se realizará en los puntos 7.1 y 8.1. Una vez señalados los argumentos el lector advierte la enorme similitud entre las leyendas, y es así que se proceda entonces en el siguiente punto a relacionarlas (subapartado 3.3), estableciendo diversas conexiones respecto a la trama y los personajes. La semejanza entre estas historias, coincidiendo en que un par de donjuanes seducen a ingenuas religiosas que fueron encerradas desde niñas en conventos debido a intereses familiares, el triángulo amoroso que se forma inevitablemente en torno a Dios, el intento de fuga, el hecho maravilloso que en las dos leyendas se produce, siempre en elogio de Dios o la Virgen, y sobre todo el aviso con que el héroe es notificado sobre su mala vida y es instado a cambiarla, cuya aprobación o no constituye la gran diferencia entre ambas composiciones, hacen de él un apartado fundamental en el desarrollo del estudio comparado que pretende establecer la presente tesis entre estas dos leyendas.

A partir del punto 4 el tratamiento de *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera* será mucho más concreto. El análisis de las mismas se alejará de la visión general que han supuesto los anteriores puntos, donde el estudio ha derivado en una visión general de las leyendas, y no en una exposición detenida de las dos composiciones del título. A partir de este punto, y una vez elaborado en los apartados previos las conexiones entre ellas así como respecto al resto de obras del legendario, la tesis se centrará en el estudio de todas aquellos escritos que han tratado en España la misma historia antes que Zorrilla escribiera sus poemas, elaborando una comparación entre estas versiones y el poema de 1840. De esta manera el punto 4.1 atendería a los textos españoles que han tratado, previamente a Zorrilla, la leyenda del caballero que asiste a su propio entierro, además de otros escritos del propio autor que están ciertamente relacionados con la misma historia

(subapartado 4.2); siendo el punto 5.1 el estudio de los textos españoles que tienen como argumento la monja que huye del convento reemplazada en su figura y funciones por la Virgen María, reservando un pequeño apartado para obras posteriores a la versión de Zorrilla que utilizaron como base directa la leyenda mariana del autor vallisoletano (subapartado 5.2). Así pues, en los puntos 4 y 5 se llevará a cabo el estudio de todos aquellos textos españoles –así como los extranjeros que han podido ejercer su influencia sobre los mismos– que han precedido en el tiempo la obra de Zorrilla, ya sea en lo referente al caballero que asiste a su entierro o en relación a la sustitución mariana de una monja huida del convento.

La visión colectiva del legendario deja paso entonces al estudio detallado de los escritos pertenecientes a la tradición (y sus variantes en el punto 6), y a la consiguiente relación establecida entre estas diferentes composiciones. Durante el análisis de cada una de estas otras versiones hemos realizado asimismo la comparación con el poema respectivo de Zorrilla, ya sea *El capitán Montoya*, ya *Margarita la tornera*, y la semejanza u oposición entre los distintos escritos que las integran, resaltando grandes bloques de obras con características comunes: *bloque de Lisardo*, *bloque de influencia latina*, por ejemplo. El análisis de los diferentes escritos que han recreado a lo largo de diversos siglos y etapas artísticas la misma historia, ha provocado en nuestro particular estudio global una serie de bloques compactos cuya senda ha tomado precisamente Zorrilla para realizar su versión de la historia. Es muestra de todo ello, por ejemplo, el llamado *bloque de Lisardo* dentro del estudio que se ha realizado sobre la historia del caballero que asiste a su propio entierro. Zorrilla recibirá la influencia de Mérimée y escribirá su particular versión de la historia de acuerdo a las características resaltadas tras la fusión entre el personaje del estudiante Lisardo, que creara Cristóbal Lozano, y el de Mañara. En relación a la historia de la suplantación mariana, Zorrilla se despegará del grupo que hemos denominado con el nombre de *bloque de influencia latina*, y realizará una versión mucho más libre y extensa que la establecida por los poetas Heisterbach y Herold (y entre los españoles Lozano, Montalvo y Juan de Cartagena principalmente), dando una importancia notable al personaje del galán, que en el bloque mencionado apenas sí aparecía en la obra.

A continuación del estudio de todas esas versiones que han precedido las dos leyendas de 1840 de Zorrilla, el siguiente punto citará con mayor brevedad una serie de textos que sin llegar a formar parte de la lista realizada en el apartado anterior, sin embargo deben ser aludidos por su gran parecido. Es así como se crean los puntos 6.1 y 6.2, tratándose en él aquellas obras que mantienen cierta relación con las leyendas que estudiamos, sin llegar a admitirse como textos pertenecientes a la tradición pero sí como variantes de la misma. Se trata, obviamente, de un punto

breve pero necesario para presentar un estudio más completo de las dos tradiciones.

Los puntos 7 y 8 son, finalmente, el comentario detallado de los dos poemas de Zorrilla. Una vez que ya ha sido analizado la obra legendaria del autor, y examinados los distintos escritos de cada una de las tradiciones, es el momento de realizar un comentario amplio y concluyente de *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*, estableciendo las relaciones con los escritos que forman parte de su tradición respectiva. Así, partiendo de una visión global los dos escritos de Zorrilla, estudiando colectivamente primero el legionario y posteriormente las composiciones que integran sendas tradiciones, el estudio culmina con el tratamiento exclusivo del texto, episodio tras episodio, teniendo, por tanto, una base de conocimientos bastante notable a partir de la cual el análisis del mismo será obligatoriamente mucho más ajustado y congruente. Partimos, así pues, de un punto de vista global del legionario, y acabamos analizando de manera concreta las leyendas que encabezan el título de la presente tesis: *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*. De tal manera que el comentario de los dos poemas va a destacar por las continuas alusiones a los textos de la tradición, así como respecto a las obras incluidas en su legionario, pero también ahondará en lo referente a similitudes con obras no pertenecientes al corpus poético de Zorrilla ni a la nómina de obras mencionadas en los puntos 4, 5 y 6, señalando comparaciones con determinados escritos de García Lorca, Pushkin o Bécquer por ejemplo.

Finalmente el epílogo (punto 9) ha tratado de establecer una visión global del estudio sobre las leyendas *El capitán Montoya* y *Margarita la tornera*, intentando ofrecer una explicación acerca del enfoque llevado a cabo en el desarrollo de la tesis, en definitiva señalar la razón de los pasos llevados a cabo en su tratamiento.

10. BIBLIOGRAFÍA.

10. BIBLIOGRAFÍA.

Abdo Hatamleh, Mohammed, *El tema oriental en los poetas románticos españoles*, Anel, Granada, 1972.

Aguirre, José María, *Zorrilla y García Lorca: leyendas y romances gitanos*, en *Bulletin Hispanique*, 81, 1979, pp. 75-94.

Agustín, Francisco de, *Don Juan en el teatro, en la novela y en la vida*, Páez, Madrid, 1928.

Alborg, Juan Luis, en *Historia de la literatura española*, tomo IV, Gredos, Madrid, 1980.

Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, versión de José Filgueira Valverde, Castalia, Madrid, 1985.

Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, edición de Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986.

Alonso Cortés, Narciso, *En torno a Zorrilla, Anotaciones Literarias*, Imprenta de Viuda de Montero, Valladolid, 1922, pp. 82-87.

Alonso Cortés, Narciso, *El padre de Zorrilla en la Universidad Valisoletana, Amigos de Zorrilla*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1933, pp. 55-57.

Alonso Cortés, Narciso, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Librería Santarén, Valladolid, 1943.

Álvarez de Cienfuegos, Alberto, *Obras completas*, A. Álvarez, Madrid, 2002.

Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes*, edición de Antonio Rey Hazas, Castalia, Madrid, 1984.

Anónimo, *Cantar de mío Cid*, texto antiguo de Ramón Menéndez Pidal, Planeta-De Agostini, Barcelona, 2003.

Arbiol, Fray Antonio, *La religiosa instruida*, Madrid, 1717.

Arniches, Carlos, *La señorita de Trevélez. ¡Qué viene mi marido!*, Cátedra, Madrid, 1995.

Arolas, Juan, *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*, Juan Mariana y Sanz, tomo II, Valencia, 1860.

Balaguer, Víctor, *Historia de Cataluña*, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Madrid, 1885-1887.

Barella, Ana; Campos, Juana G., *Diccionario de refranes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

Barón, Fray Jaime, *Luz de la fe y de la ley, entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo*, Imprenta de Teresa Piferrer, Barcelona, 1762.

Barreiro, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, colección "Los Aragoneses", Diputación General de Aragón, 1992.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, ediciones Orbis, Estella (Navarra), 1989.

Baudry, *Obras poéticas y dramáticas de D. José Zorrilla*, Librería Europea, Colección de los Mejores Autores Españoles, XL, París, 1847.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984.

Berceo, Gonzalo de, *Los milagros de Nuestra Señora*, Edicomunicación, Barcelona, 1992.

Berenguer, Ángel, *Teoría y crítica del teatro: estudios sobre teoría y crítica teatral*, Servicio de Publicaciones, Universidad, Alcalá de Henares, 1991.

Berenguer, Ángel; Pérez, Manuel, *Estudios de literatura*, Cátedra Valle-Inclán/Lauro Olmo del Ateneo de Madrid, Madrid, 2001.

Bergamín, José, *Lázaro, Don Juan y Segismundo*, Taurus, Madrid, 1959.

Bernard, Margherita, *Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla, Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 241-250.

Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio; Zavala, Iris M, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1987.

Blanco García, Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*, I, Hermanos Sáenz de Jubera, Madrid, 1891.

Bretón de los Herreros, Manuel, *Muérete ¡y verás!, El pelo de la dehesa*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

Bruerton, Courtney; Griswold Morley, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

Byron, George Gordon (Lord), *Don Juan*, RBA, Barcelona, 2002.

Caldera, Ermanno, *El teatro en el siglo XIX, Historia del teatro en España*, tomo II, Taurus, Madrid, 1988, p. 455-469.

Caldera, Ermanno, *El tiempo de don Juan, Ínsula*, 564, Diciembre, 1993, pp. 14-16.

Calderón de la Barca, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar. El Mágico prodigioso*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942.

Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias religiosas*, I (para *La devoción de la Cruz*), Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Anaya, Madrid, 1985.

Campa Gutiérrez, Mariano de la, *Antología de la épica y el romancero*, Grupo Hermes, Barcelona, 1998.

Cano y Cueto, Manuel, *Leyendas y tradiciones de Sevilla*, Francisco Álvarez y C^a, Sevilla, 1875.

Cansinos-Assens, Rafael, *El mito de don Juan, Evolución de los temas literarios*, Ercilla, Santiago de Chile, 1968, pp. 221-253.

Cárdenas, Juan de, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*, G. Álvarez y C^a impresores, Sevilla, 1874.

Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.

Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974.

Casaldueiro, Joaquín, *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Porrúa, Madrid, 1975.

Castro, Adolfo de, *El Tenorio de Zorrilla*, *La España Moderna*, n^o VI, 1889, pp. 147-160.

Castro, Américo, *Don Juan en la literatura española*, *Cinco ensayos sobre Don Juan*, Nueva Época, Santiago de Chile, 1937, pp. 5-28.

Cernuda, Luis, *La realidad y el deseo*, Castalia, Madrid, 1983.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición Real Academia Española, Madrid, 2005.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Cátedra, Madrid, tomo II, 1991.

Chapí, Ruperto, *Margarita la tornera*, DVD, ediciones liberautor/ICCMU, RTVE música, 1999.

Conan Doyle, Arthur *El perro de los Baskerville*, Edad, Madrid, 2002.

Conde, Jose Antonio, *Historia de la dominación de los árabes en España*, Maxtor, Valladolid, 2001.

Cossío, José María, *Sobre la leyenda de Zorrilla «A buen juez, mejor testigo»*, *Revista de Filología Española*, XVIII, 1931, pp. 260-261.

Cossío, José María, *El tema de 'Margarita la tornera' en la tradición popular*, *Amigos de Zorrilla, Colección de artículos dedicados al poeta*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1933.

Cotarelo y Valledor, Armando, *Una cantiga célebre del rey sabio*, Imprenta de Antonio Marzo, Madrid 1904.

Crónica Najerense, edición de Juan A. Estévez Sola, Akal, Madrid, 2003.

Cueto, Leopoldo Augusto de (Marqués de Valmar), *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las Cantigas del rey don Alfonso el sabio*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1897.

Cueva, Juan de la, *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Espasa Calpe, Madrid, 1941.

Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1969.

Defourneaux, Marceline, *La vida cotidiana en España en el siglo de oro*, Hachette, Buenos Aires, 1964.

Deleito y Piñuela, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.

Deleito y Piñuela, José, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

Deleito y Piñuela, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Alianza, Madrid, 1987.

Diccionario de Mitología griega y romana, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.

Diccionario Enciclopédico Abreviado, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

Dicenta, Joaquín, *La conversión de Mañara*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1915.

Díez Borque, José María, *Historia de la literatura española*, Biblioteca Universitaria Guadiana, Madrid, 1974.

Domínguez Ortiz, Antonio, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973.

Dostoievsky, Fiodor, *El jugador*, Edaf, Madrid, 2003.

Dumas, Alejandro, *Don Juan de Marana y sor Marta*, Tarragona, imprenta de Chuliá, 1838.

Dumas, Alejandro, *El conde de Montecristo*, Anaya, Madrid, 2002.

Durán, Agustín, *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo II, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1945.

Egido, Aurora, *Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, II, 1988, pp. 37-54.

Enríquez del Castillo, Diego, *Cronica del Rey D. Enrique El Cuarto*, Pentalfa microediciones, Oviedo, 1989.

Entrambasaguas, Joaquín de, *El doctor don Cristóbal Lozano*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927.

Espronceda, José de, *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, edición de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1989.

Espronceda, José de, *Poesías líricas. El estudiante de Salamanca*, Austral, Madrid, 1989 (12ª edición).

Farinelli, Arturo, *Poesía del Montserrat y otros ensayos*, Barcelona, 1940.

Fatás, Guillermo, *Aragoneses Ilustres*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1983.

Fernández de Avellaneda, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Castalia, Madrid, 1971.

Fernández de los Ríos, Ángel, *Guía de Madrid*, Ábaco Ediciones, Madrid, 1976.

Fernández Shaw, Carlos, *Margarita la tornera, leyenda lírica en tres actos, divididos en ocho cuadros, basada en obras de Avellaneda y Zorrilla*, edición del Teatro Real, Álbum de la ópera, tipografía de la editora, Madrid, 1909.

Fernández y González, Manuel, *Men Rodríguez de Sanabria*, Orbis, Barcelona, 1995.

Ferrer del Río, Antonio, *Galería de la literatura española*, Mellado, Madrid, 1846.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Alianza, Madrid, 1981 (4ª edición).

Fuente Ballesteros, Ricardo de la, *José Zorrilla, la intensidad romántica*, *Ínsula*, 564, diciembre 1993, pp. 11-13.

Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros*, Madrid, Gredos, edición facsímil, 1862.

García Castañeda, Salvador, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California, 1971.

García Castañeda, Salvador, *De la noble matrona a la mujer fatal: los personajes femeninos en las leyendas de Zorrilla*, en *Ínsula*, 564, Diciembre 1993, pp. 16-17.

García Castañeda, Salvador, *Hidalgos y galanes: los personajes masculinos en la obra legendaria de Zorrilla*, *Lazarillo, revista literaria y cultural*, nº 5, enero-junio, 1994, pp. 25-28.

García de Diego, Vicente, *Antología de leyendas de la literatura universal*, editorial Labor, Madrid, 1953.

García Gutiérrez, Antonio, *El trovador*, edición de Antonio Rey Hazas, Plaza & Janés, Barcelona, 1984.

García Lorca, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Austral, Madrid, 1996.

García Lorca, Federico, *Obras completas*, volumen 4, RBA Editores, Barcelona, 1998.

García Lorca, Federico, *Romancero gitano*, RBA editores, Barcelona, 1998.

Gendarme de Bévotte, Georges, *La légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Slatkine, Genève, 1993.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*, Altaya, Barcelona, 1995.

González Dávila, Gil, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid*, Maxtor, Valladolid, 2003.

González Fernández-Pacheco, Yolanda, *La escenografía zorrillesca en las Leyendas: un ejemplo*, *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 333-343.

Gracián, Baltasar, *El Criticón*, Austral, Barcelona, 1998.

Granada, Miguel Ángel, *Martín Lutero, hacia la salvación por la fe, Historia del pensamiento*, tomo I, ediciones Orbis, Madrid, 1983, pp. 94-105.

Guastiavino Gallent, Guillermo, *La leyenda de la cabeza (su parecido con la de Zorrilla: 'Para verdades el tiempo, y para justicias Dios', y su desarrollo en 'El talismán')*, *Revista de Filología Española*, nº 26, 1942, pp. 42-79.

Guastiavino Gallent, Guillermo, *La leyenda segoviana de 'A buen juez, mejor testigo'*, *Revista de Bibliografía Nacional*, nº 4, 1943, pp. 283-285.

Guiette, Robert, *La légende de la sacristine*, París, 1927.

Gutiérrez de la Vega, José, *D. Miguel de Mañara*, en *Semanario pintoresco español*, nº 52, 1851, Madrid, pp. 410-412.

Guzmán, Jorge, *Una constante didáctico-moral del 'Libro de Buen Amor'*, State University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, XIV, México, 1963.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, *La madre de Pelayo : drama en tres actos en verso*, Imprenta de José Repullés, Madrid, 1846.

Hartzenbusch, Juan Eugenio, *Los amantes de Teruel*, Cátedra, Madrid, 1998.

Homero, *Iliada*, Gredos, Madrid, 1991.

Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 1993.

Hoz y Mota, Juan de la, *El Montañes Juan Pascual, y primer Asistente de Sevilla*, Francisco Suriá y Burgada, Barcelona, s.a.

Ibáñez, Diosdado, *El Don Juan Tenorio, de Zorrilla, La Ciudad de Dios*, nº XXIV, 1921, pp. 257-270 y 401-411; nº XXV, 1921, pp. 97-111 y 263-274; nº XXVI, 1921, pp. 32-42, 161-175 y 501-513; nº XXVII, 1921, pp. 5-24, 161-176 y 321-334.

Ibáñez, Diosdado, *Zorrilla, poeta legendario, La Ciudad de Dios*, nº 145, 1926, pp. 414-426; nº 147, 1926, p. 37-55; nº 148, 1927, pp. 274-290.

Irving, Washington, *Historia de la Conquista de Granada extractada de la que escribió Washington Irving*, Imprenta de Subirana Hermanos, Barcelona, 1892.

Juliá, Eduardo, *Toledo visto por Zorrilla, Amigos de Zorrilla*, Imprenta Castellana, Valladolid, 1933, pp. 35-41.

Lafuente Alcántara, Miguel, *Historia de Granada*, Impredisur, Granada, 1992.

Laviano, Fermín de, *El Sol de España en su Oriente*, Oficina de Juan Francisco Piferrer, Barcelona, s.a.

Linares Becerra, Luis, *Sor Angélica: comedia lírica en un acto y cuatro cuadros*, por Luis Linares Becerra y Javier de Burgos, música de los maestros Nieto y Candelas, R. Velasco, Madrid, 1911.

Liverani, Elena, *Zorrilla y Cristóbal Lozano: Fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla, Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp.375-383.

Llorens, Vicente, *El romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1979.

Llorens, Vicente, *El oportunismo de Zorrilla, Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 359-369.

Lozano, Cristóbal, *Historias y leyendas*, edición y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.

Lozano, Cristóbal, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, facsímil de la edición de 1663, Instituto de Estudios Albacetenses 'Don Juan Manuel', Albacete, 1998.

Lozano, Cristóbal, *Antología de las obras de D. Cristóbal Lozano*, preparada por Ginés Lozano Jaén, Nusicaa, Murcia, 2000.

Machado, Antonio, *Obras completas*, RBA Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.

Machado, Antonio; Machado, Manuel, *Juan de Mañara*, Cisne, Barcelona, 1942.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Laia, Barcelona, 1986.

Maeztu, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Madrid, Austral, 1972.

Magnum speculum exemplorum, studio R. P. Ioannis Maioris, Duaci: ex officina Baltazaris Belleri, s.l, 1611.

Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Austral, Madrid, 1940.

Marco, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Taurus, Madrid, 1977.

Mariana, Juan de, *Historia de España*, Ebro, Barcelona, 1964.

Marquina, Eduardo; Hernández Catá, Alfonso, *Don Luis Mejía*, El Teatro Moderno, Madrid, 1928.

Martínez de la Rosa, Francisco, *Obras dramaticas*, I, (para *Morayna*), Rivadeneyra, Madrid, 1861.

Martínez de la Rosa, Francisco, *Doña Isabel de Solís*, Círculo de Amigos de la Historia, Madrid, 1974.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Observaciones preliminares a 'La buena guarda', Obras de Lope de Vega*, tomo V, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1972.

Mérimée, Prosper, *Las Ánimas del Purgatorio, La Venus de Ille, Carmen, Lokis*, Gredos, Madrid, 2003.

Mira de Amescua, Antonio, *El esclavo del demonio*, PML ediciones, 1995.

Miró, Gabriel, *El obispo leproso*, Bibliotex, Barcelona, 2001.

Miró, Gabriel, *Niño y grande*, Castalia, Madrid, 1988.

Miró, Gabriel, *Nuestro Padre San Daniel*, De la Torre, Madrid, 1981.

Molière, *Teatro*, ediciones Giner, Madrid, 1973.

Molina, Tirso de, *Teatro escogido*, volumen octavo, Yenes, Madrid, 1839-1842.

Molina, Tirso de, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Cátedra, Madrid, 1984 (8ª edición).

Molina, Tirso de, *El condenado por desconfiado*, Edicomunicación, Barcelona, 1993.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2000 (edición en CD-ROM).

Monreal, Julio, *Votos y rejas, La Ilustración Española y Americana*, tomo II, nº XXV pp. 7-11 y XXVI p. 27, nº XXVII pp. 42-46, 1880.

Montalvo, Fray Bernabé de, *Primera parte de la corónica de la Orden del Císter*, por Luis Sánchez, Madrid, 1602.

Montes Martín, Melchor, *Los mejores romances de la lengua castellana*, Edicomunicación, Barcelona, 1997.

Montesinos, José F., *Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega*, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 21-64.

Montoya Martínez, Jesús, *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media*, Universidad de Granada, Granada, 1981.

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, DVD, ediciones del Prado, 2003.

Mussafia, *Studien zu den mittelalterlichen Marien-legenden*, Viena, 1886-98.

Navas Ruiz, Ricardo, *Don Álvaro y Don Juan*, *Imágenes liberales*, Almar, Salamanca, 1979, pp. 176-188.

Navas Ruiz, Ricardo, *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid, 1990.

Navas Ruiz, Ricardo, *La poesía de José Zorrilla*, Gredos, Madrid, 1995.

Nodier, Carlos, *Inés de las sierras. Sor Beatriz*, Compañía Íbero-Americana de publicaciones, Madrid, 1927, pp. 135-136.

Ojeda Escudero, Pedro; Vallejo González, Irene, *José Zorrilla, bibliografía con motivo de un centenario (1893-1993)*, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento, Valladolid, 1994.

Ortiz de Zúñiga, Diego, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, Guadalquivir, Sevilla, 1988.

Ovidio, *Las Metamorfosis*, Edicomunicación, Barcelona, 1995.

Pedraza Jiménez, Felipe; Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española*, tomo I, Cenlit ediciones, Estella (Navarra), 1981.

Pérez de Ayala, Ramón, *A.M.D.G.*, Cátedra, Madrid, 1990.

Pérez de Hita, Ginés, *La guerra de los moriscos (segunda parte de las Guerras civiles de Granada)*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 1998.

Pérez de Hita, Ginés, *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes (primera parte de las Guerras civiles de Granada)*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 1999.

Pérez Galdós, Benito, *La estafeta romántica*, Historia 16, Madrid, 1994.

Pérez Galdós, Benito, *Episodios nacionales*, Aguilar, Madrid, 1996.

Pérez Galdós, Benito, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 2003.

Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, edición de Julio Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 2005.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *Jorge Manrique, Poesías completas*, Austral, Madrid, 1999.

Pfandl, Ludwig, *Introducción al Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 1994.

Pina Domínguez, Mariano, *El milagro de la Virgen: zarzuela en tres actos y cinco cuadros en prosa y verso*, música de Ruperto Chapí, imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1884.

Plauto, *Comedias I*, Barcelona, Gredos, 1993.

Prescott, William, *Historia del reinado de los Reyes Católico D. Fernando y D^a Isabel*, Amigos del Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1983.

Pushkin, Alexander, *Obras dramáticas*, edición de Mijaíl Chílikov, Cátedra, Madrid, 2004.

Quevedo, Francisco de, *El buscón. Los sueños*, Editorial Iberia, Barcelona, 1955.

Quevedo, Francisco de, *El buscón*, Cátedra, Madrid, 1983.

Quevedo, Francisco de, *Obras festivas*, edición de Pablo Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 1987.

Quintana, Jerónimo de, *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid*, Gráficas Municipales, Madrid, 1954.

Rey Hazas, Antonio, *Teatro breve del Siglo de Oro*, Alianza editorial, Madrid, 2002.

Rey Hazas, Antonio, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Envida, Madrid, 2005.

Rico, Francisco, *La salvación de Don Juan, Breve biblioteca de autores españoles*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, pp. 239-268.

Rivas, Duque de, *Romances*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.

Rivas, Duque de, *La azucena milagrosa*, Círculo de Amigos de la Historia, Madrid, 1977.

Rivas, Duque de, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Castalia, Madrid, 1986.

Roda, Cecilio de, *Margarita la tornera*, en *La lectura, Revista de Ciencias y de Artes*, año IX, tomo I, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1909, pp. 36-50 y 303-320.

Rodríguez Lafora, Gonzalo *Don Juan, los milagros y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1975.

Rodríguez Moñino, Antonio, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1997.

Rodríguez Puértolas, Julio, *Galdós: burguesía y revolución*, Turnor, Madrid, 1975.

Rodríguez Puértolas, Julio, *Galdós, en el centenario de "Fortunata y Jacinta"*, Prensa Universitaria, Palma de Mallorca, 1989.

Romero López, Dolores, *Notas sobre el orientalismo en la obra de José Zorrilla, Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 515-525.

Romero Tobar, Leonardo, *Zorrilla el imaginario de la tradición, Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 165-184.

Rosete Niño, Pedro, *Sólo en Dios la confianza*, Francisco de Leefdael, Sevilla, s.a.

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Espasa-Calpe, Madrid, 2004.

Royo Marín, Antonio, *Teología de la salvación*, Madrid, 1969.

Sagrada Biblia, Éxodo, 2, 2, Editorial Herder, Barcelona, 1994, pp. 76-122.

Sagrada Biblia, Lucas, 15, 11, Editorial Herder, Barcelona, 1994, pp. 1.227-1.288.

Said Armesto, Víctor, *La leyenda de don Juan*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.

Sánchez Lora, José Luis, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988.

Sancho IV, *Castigos e documentos del rey don Sancho*, Club Bibliófilo Versol, Madrid, 2002.

Sebold, Russel P., *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino, Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993, pp. 203-218.

Sierra Corella, Antonio, *El drama don Juan Tenorio. Bibliografía y comentarios, Centenario del estreno de don Juan Tenorio (1844-1944)*, Madrid, 1944, pp. 73-102.

Sigüenza, José de, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Conserjería de Educación y Cultura, Valladolid, 2000.

Silva, Feliciano de, *Segunda Celestina*, edición de Consolación Baranda, Cátedra, Madrid, 1988.

Simón Díaz, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, tomo VI, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, Madrid, 1973.

Stoker, Bram, *Drácula*, Anaya, Madrid, 1991 (4ª edición).

Sue, Eugène, *El judío errante*, Antalbe, Barcelona, 1979.

Tennyson, Alfred, *Tennyson's Ydyls of the king*, The Macmillan Company, Nueva York, 1928.

Torquemada, Antonio de, *Obras completas I, "Manual de escribientes", "Coloquios satíricos", "Jardín de flores curiosas"*, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1994.

Trueba y Cosío, Telesforo de, *El Castellano o El Principe Negro en España*, Juan Oliveres, Barcelona, 1845.

Unamuno, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Austral, Madrid, 1946.

Unamuno, Miguel de, *Antología poética*, Austral, Madrid, 1989 (9ª edición).

Valdés, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1971.

Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, tomo I, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ediciones Olympia, Clásicos españoles, s.l, 1995.

Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Océano, Barcelona, 2000.

Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la RAE, prólogo de Emilio Cotarelo y Mori, tomo VIII, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1930.

Vega, Lope de, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Atlas, Madrid, 1950.

Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, (para *El vaso de elección, San Pablo*), prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, VII, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1963.

Vega, Lope de, *La Buena Guarda*, edición de Pilar Díez y Giménez Castellanos, editorial Ebro, Zaragoza, 1964.

Vega, Lope de, *La fianza satisfecha*, *Comedias de vidas de santos*, Atlas, Madrid, 1965, pp. 108-151.

Vega, Lope de, *Obras de Lope de Vega*, (para *Audiencias del rey don Pedro*), edición de Marcelino Menéndez Pelayo, IX, Atlas, Madrid, 1946-1972.

Vélez de Guevara, Luis, *Autos*, prólogo y edición de Ángel Lacalle, Serie escogida de Autores Españoles, IX, Madrid, 1931.

Virgilio, *Eneida*, editorial Bruguera, Barcelona, 1984.

Virués, Cristóbal de, *El Monserrate segundo*, Albatros, Valencia, 1984.

VVAA, *Antología de la novela histórica española (1830-1844)*, editorial Aguilar, Madrid, 1963.

VVAA, *Cuatro tragedias neoclásicas* (para *Sancho García* de Cadalso), Almar, Salamanca, 1981.

Weinstein, Leo, *The Metamorphoses of Don Juan*, AMS Press, Nueva York, 1967.

Zamora, Antonio de, *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2000.

Zorrilla, José, *Obras completas, corregidas y anotadas por su autor*, Sociedad de Crédito Intelectual, Barcelona, 1884.

Zorrilla, José, *Leyendas de D. José Zorrilla*, Sucesores de Rivadeneyra, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Madrid, 1901.

Zorrilla, José, *Obras Completas*, edición de Narciso Alonso Cortés, Librería Santarén, Valladolid, 1943.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio. Traidor, inconfeso y mártir*, edición de José Luis Gómez, Planeta, Barcelona, 1984.

Zorrilla, José, *Antología poética*, edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros, Austral, Madrid, 1993.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, editorial Crítica, Barcelona, 1993.

Zorrilla, José, *Leyendas*, Introducción de Ricardo Navas Ruiz, C.E.G.A.L., Madrid, 1993.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid, 1994.

Zorrilla, José, *Leyendas*, edición de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 2000.

FILMS

Accatone, dirigida por Pier Paolo Pasolini, guión de Pier Paolo Pasolini y Sergio Cinti, producida por Alfredo Vini y Cino del Cuca, Italia, 1961.

Calle Mayor, dirigida por Juan Antonio Bardem, guión de Carlos Arniches y Juan Antonio Bardem, producida por Georges de Beauregard y Manuel J. Goyanes, Francia-España, 1956.

El lado oscuro del corazón II, dirigida por Eliseo Subiela, guión de Eliseo Subiela, producida por Luis Alberto Escadella, España-Argentina, 2001.

Fresas salvajes, dirigida por Ingmar Bergman, guión de Ingmar Bergman, producida por Svensk Filmindustri, Suecia, 1957.

Los inútiles, dirigida por Federico Fellini, guión de Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinnelli, producida por PEG. Film-Citté Film, Italia-Francia, 1953.

Milagro de amor, dirigida por Francisco Múgica, guión de Alejandro Casona, producida por Estudios San Miguel, Argentina, 1946.